الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 386
السنة الثالثة والثلاثون

حزيران 2003 ربيع الآخر- 1424

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التـي تـرد إلـى المجلـة ، لاتعـاد إلـى السـادة أصـحابها ، سـواء أنشـرت أم لـم تنشـر .
- المـواد التـي تنشـر ، تعبـر عـن آراء كُتابهـا . ولاتعبـر بالضـرورة عـن رأي المجلـة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

تنويـــه

تتوجه مجلة الموقف الأدبي إلى إصدار عدد خاص عن المقاومة في الأدب، وترجو من السادة الزملاء والكتاب في الوطن العربي إرسال مساهماتهم لإغناء هذا العدد الخاص إلى بريد المجلة في دمشق، أو عبر البريد الإلكتروني.

❒

اول الكلام

عندما يحترق التاريخ

د. وليد مشوِّح

إذا سلمنا بداية؛ أن التاريخ هو الجذر الأساس لحيوات الشعوب، وعليه تقوم ذواتها، ومن نسغه تمتح قيمها بما فيها من عادات وتقاليد وروحانيات وعقائد ومعتقدات، بل ومن معانيه وجوهرياته تتشكل الذات الفردة لكل أمة من الأمم. أي أن التاريخ هو المشعل الوضّاء الذي ينير الحاضر، ويكشف الطرق المؤدية للمستقبل، ناهيك عن كونه المصمم المبدع والدقيق في الوقت نفسه لجغرافية الوجود الكوني الذي يعيش فيه وعليه الإنسان أنّى كان لونه، أو عرقه، أو معتقده، بحكم خالق هذا الكون ليس إلا... لذا فإن أي عاقل سيدرك. بناء على التراتبية الذهنية الآنفة. حقيقة سر القوى الطاغية والشريرة في توجهها البربري نحو التاريخ مباشرة في غزوها أو عدوانها أو غزوها أو اجتياحها؛ كونها لا تملك تاريخاً، ولم تصنع تاريخاً، ولم تقرأ. بروح إنسانية وعقل خيّر. تاريخاً، فهي إذن لا تحفل بالتاريخ، ولا تعي إطلاقاً حرمته وقداسته؛ وإنما هي تعرف بالفطرة الشريرة التي جُبِلت عليها؛ أن تدمير التاريخ يعني حَرْق الجغرافيا، وعلى حرقها تصطنع علائق، وخرائط، واقتصاديات تصب في النهاية في غائياتها النفعية.

كذلك فعلت الجائحات الغازية للأمم الأخرى، إذ دمّرت التاريخ، وأقامت على أنقاضه تاريخاً مزوراً مزيّفاً عنوانه الجبروت والطغيان وقتل إنسانية الإنسان، وتفريغه من ذاته الفردة المثلى التي كانت عنوان فاعلياته الروحية منذ الخلق الأول.

ولأن بغداد تحمل إرثاً تاريخياً عربياً وإنسانياً، بل هي مهبط التاريخ، ومنطلق الحضارات الإنسانية فقد تعرض العراق إلى هجمات وحشية استهدفت التاريخ مباشرة، فالإنسان الذي يصنع التاريخ يورثه لمحيطه ومجتمعه، ولكن التاريخ لا يورث حيواته ومعانيه وأخلاقه وغائياته إلا في المكان الذي تجذر فيه.

والتاريخ المعجزة الوجودية الذي يبلغ عمره سبعة آلاف سنة على الأقل، هو السر الحقيقي الكامن وراء تركيب الذات الإنسانية في بلاد الرافدين، ولأن الذات بمعناها الكوني لا تموت لأنها تتموضع في حركية الموجود؛ فإن وجهة الجائحة تتوجه مباشرة إلى التاريخ ذاته، وهكذا فعلت القبائل الميدية في نينوى، وقورش في بابل، وهولاكو في بغداد، ومع هذا ظل إنسان هذه الأرض يعيد خلق التاريخ، وسجلت الإنسانية لهذا الإنسان معجزته في بعث الذات الكونية الشمولية من خلال تشكيل التاريخ من رماده ذاته.

ومنذ سقوط نينوى قبل الميلاد؛ إلى سقوط بغداد بعد الميلاد؛ حاولت قوى الشر دائماً أن تلغي التاريخ من أجل غايات نفعية تتوجه نحو الذات الفردة في إنسان المنطقة، وتجزئة الكون التاريخي للجغرافيا، والاستحواذ على المعطى الجغرافي، لكي ينعم وليد حضارة التنك بالرفاه، وتتضخم قوى اقتصادية شاءت أن تكون بديلة لقوى تاريخية لها امتداداتها عبر الزمن الكوني... وبذا أُريد لعقل الطفل الخديج أن يسيطر على عقل الشيخ الجليل، وزمن الأول لا يتجاوز عمرياً الثلاثمائة عام؛ بينما يبلغ عمر الثاني آلاف السنين.

سقوط بغداد في قبضة الجائحة الأنكلو أمريكية أكّد هذه الحقيقة، فقد توجهت القوات الغازية إلى آبار النفط، وكل ما يتعلق بهذه المادة، وعملت بدأب على حمايتها، وحرّمت على الجميع حتى العاملين فيها من الاقتراب منها، كما سارعت بهمّة عالية إلى إطفاء ما اشتعل منها وتنفست الصعداء بعد ذلك، أما أن تقتحم قوى مجهولة من الغوغاء المعدّين سلفاً متحف بغداد، ومتاحف المحافظات، ومكتباتها، وأرشيفاتها، وجامعاتها، ومراكزها العلمية والأدبية، فقد كان ذلك كله خارج الاهتمام الأمريكي، وخارج السيطرة الأمريكية، وخارج الغابة الأمريكية.

أجل يحرق التاريخ وكل أسلحة الدمار الأنكلو أمريكية تقف موقف المتفرج فوق جغرافية العراق، ثم تأسف بكلمات دبلوماسية منمقة لما حدث.

هي . إذن . جائحة أخرى توجهت مباشرة إلى هيبة التاريخ لتجرده من أخلاقه وحيواته كافة بينما كان نهر دجلة يفيض بآهات ودموع العرب من محيطهم إلى خليجهم.

لقد استهدفت حضارة النفط والماريجوانا تاريخ الإنسانية بل أسّ التاريخ الإنساني، ونفد الحبر والدمع في آن معاً، واستنفذت الغاية مع آخر شاهد حي يسرق من متحف بغداد وآخر وثيقة مخطوطة من جامعة الموصل... فالميديون تأمركوا، واستحق قورش وهولاكو أوسمة النصر والتحرير؛ النصر على حضارة امتدت بامتداد الزمن، وتحرير التاريخ من هيبته وأخلاقياته، وشهادته على أزمنة مرت بهذه الأرض.

وهنا لا بد أن نطرح سؤالاً، لا يخلو من البراءة، والمشروعية: كيف يعرف اللص الدوني الذي لفظه المجتمع، فنما دون ثقافة ولا أخلاق، قيمة قطعة أثرية أو لوحة فنية، أو رقيم خُط بالآشورية أو الكلدانية أو الآرامية أو السريانية فيستحوذ عليه ويترك مجسمات مصنعة كوسيلة إيضاح لا قيمة تاريخية ولا فنية لها؟!...

إنه مجرد سؤال يتردد صداه في حمأة الاجتياح: إنهم يسرقون التاريخ من أجل خصخصة الجغرافيا... ولكن التاريخ كما قال عن نفسه، لا يموت، وسيسجل لسادة الحضارة الاستعلائية وقفة أخرى مشينة ومخزية في محطة من محطات زمن الجوائح وسرقة التاريخ...

إذن؛ إذا أبادت أمريكا الهنود الحمر، وحاولت القضاء على الشعبين الفيتنامي والكوري، وإذا ألقت القنابل الذرية على هيروشيما وناغازاكي؛ فإنها قد ارتكبت جرائم إنسانية بحق الشعوب المذكورة، أما أن ينهب التاريخ من أرض الرافدين؛ فتلك هي الجريمة الأخطر التي يواجهها الضمير الكليّ في زمننا هذا؛ لأن الفعل الإجرامي كان يتوجه إلى الإنسانية قاطبة، لذا فهي قمة جرائم العصر بحق الإنسانية، حتى بحق الشعب الأمريكي ذاته... وقد يدرك البعض من قادة النظام الجديد أن ليس من

مصلحتهم احتراق التاريخ، لأن هذا يعني احتراق إنسانية الإنسان أنّى كان عرقه، أو زمنه، أو مكانه... والتاريخ هنا... على هذه الأرض، وهم يعرفون هذا....

جبرا إبراهيم جبرا
أصداء السيرة الذاتية

محمد قرانيا

مدخل:

يعيش الإنسان وفي أعماقه شيء من الخوف والحذر المتواصل الذي يتردّد طويلاً في الكشف عنه، لأن النفس الإنسانية تسمو بمشاعرها وتهبط، وتخفي أسرارها بصورةٍ عامة، وتبدي، وكتّاب السيرة الذاتية كغيرهم يبدون ما يودّون إظهاره، أما خصوصية الخاص فيظل مخفياً في السريرة لا يدري به سوى صاحبه، ولكنهم ربما يكونون أكثر شجاعة من غيرهم حين يمتلك أحدهم الشجاعة والقدرة على البوح، غير عابئ بما يترتّب على بوحه من عواقب، بسبب ما يحفّ بهذا الجنس الأدبي من مخاطر تقتضيها طبيعة البوح والاعتراف، والتخلّص من الأهواء والنزعات الشخصية، إضافة إلى أن بعض الأحداث التي يرويها الكاتب عن نفسه بتجرّدٍ، يمكن أن تعصف بقدرته على وزن الأشياء، وتقويم الأمور بصورة صحيحة.

والأديب حين يكتب سيرته الذاتية مدفوعاً بشغف الإبداع، فإنه لا يتوقّف عند المكوّنات الثقافية الأولى، ولا عند الغبطة المبدئية لوهج الكتابة، وإنما يمضي إلى أبعد من ذلك، فيكاشف أغلب السياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي أثّرت في شخصيته وثقافته وإبداعه، بدءاً من نشأته وتعليمه واختلافه إلى أماكن اللعب واللهو، وحتى الصبابة و الحب والشباب والكهولة.. إنه يحدّد صفحات مختلفة من السيرة المكانية / الزمانية للواقع، ويضع في خلفية سيرته الذاتية هذه الصفحات لتؤكّد على الهوية والانتماء والعلاقات الاجتماعية والفكرية، وعلى الكينونة المميّزة لسيرته في الحيّز الذي عاش فيه واستوحى منه، والزمن الذي شهد إبداعه.

وعلى ذلك فالسيرة الذاتية تعدّ إضاءة (بانورامية) تضيء الذات المبدعة من الداخل والخارج على السواء، لأن الأديب يقف على أحداث متعددة، ووجوه متنوّعة، وعلى تجارب ومعاناة وثقافات أسّست العلاقة معه، أو أثّرت في مكوّناته المعرفية، فاستمدّ منها نسغ الإبداع، وعبّر عنها بالكلمة الموحية، والعبارة الدالّة التي سجّلها بقلمه الخصب، على دفاتره الخاصة، التي وصلت إلينا، لنطالع فيها وجهيه اللذين يبدوان . في النهاية . ناصعين، على الرغم مما هبّ عليهما من نسائم وعواصف.

. السيرة الذاتية تعد إضاءة بانورامية تضيء الذات المبدعة من الداخل والخارج على السواء، لأن الأديب يقف على أحداث متعددة، وعلى تجارب ومعاناة وثقافات أسست العلاقة معه، أو أثرت في مكوناته المعرفية.

ومع نزوع بعض الكتّاب العرب إلى تسجيل تجاربهم في سِيَرٍ ذاتية، فإن أصحاب هذا الجنس الأدبي يحاولون دائماً أن يوجدوا المسوّغات التي دفعتهم للبوح والاعتراف، وإنارة الماضي، "ولا يقتضي ذلك بطبيعة الحال أن يكون ما يذكرونه، هو السبب الحقيقي، والدافع الأصيل".(1).

ومع أن "جبرا" يلمّح في بداية "البئر المهجورة" إلى رغبة كامنة في داخله لكتابة سيرته الذاتية منذ شبابه، فإننا لا نشك في الدافع المباشر الذي سوّغ به كتابة السيرة، فهو الأديب المبدع والفنّان المتعدّد المواهب، وقد حثّته السيدة "هايدي لويد" عام 1945، "حين كان يجلس معها في . فلسطين . جلسة ودٍّ وصفاء، يتناولان القهوة "إذ قالت بشيء من الإغراء":

ـ حدثني عن حياتك!... يقولون إنك عشت وما زلت تعيش حياةً مبعثرة.

ضحكتُ عندها، وقلت:

ـ حياة مبعثرة؟ أنا لست بطل الأبطال، إن كنتِ لا تعلمين.

ـ لا.. لا.. أنا لا أعني ذلك النوع من الحياة، ولكن تجربتك الفيزيائية، النفسية، الذهنية، علاقاتك العاطفية.

وبلمح البصر، عاودني خليط من أحداث طفولتي، ومراهقتي وسنواتي في إنكلترا، بتداخل وتسارع عجيبين. قلت:

ـ إذا كان ذلك ما تقصدين، فسأفعل، ولكن ليس الآن، لأن القصة طويلة جداً.

. إذن انتظر أن أقرأ سيرتك الذاتية يوماً ما.

. أخشى أن يطول انتظاركِ..."(2).

إن "جبرا" في سيرته الكاملة "يتفرّد عن كثير من السير الذاتية، ليس على الصعيد العربي فحسب بل على العالمي أيضاً، إذ أن قليلاً من الكتاب من يفرد لطفولته كتاباً خاصاً، بل إن معظمهم يميلون إلى تجنّب ذلك أو إهماله.. وقد جرت عادتهم إذا ركّزوا على أحداث طفولتهم أن ينظروا إليها بعين النضج الذي أدركوه مع تقدّم السن..".(3). ولم يكن "جبرا" كذلك، وإنما ترك طفولته تأخذ مجراها، وغالباً ما نظر إليها بعيني طفلٍ، وتعامل معها بعقلية البراءة..

. هيأ لنا جبرا بأسلوب الأديب أن نستشف من سيرته الآثار التي تركت بصماتها على فنه وفكره، فسفح أمام أعيننا صور الأحلام التي دارت في مخيلته، وهذا مصدر هام يلقي مزيداً من الضوء على سيرته الأدبية.

لقد هيأ لنا "جبرا" بأسلوب الأديب أن نستشفّ من سيرته الآثار التي تركت بصماتها على فنّه وفكره، فسفح أمام أعيننا صور الأحلام التي دارت في مخيّلته، وفي هذا مصدرٌ هام يلقي مزيداً من الضوء على سيرته الأدبية، ونتاجه الفكري، واهتماماته المتعدّدة المتنوعة.

إن "جبرا" الذي غدا الأديب المتميّز في منظور القرّاء والنقاد على السواء، ترك بين أيدينا حياته وفكره وإبداعاته، وقد رسمها بقلمه، ومشاعره في لوحات "بانورامية"، ثلاث، أتت على مراحل حياته، وجعلها في كتابين (البئر الأولى) و(شارع الأميرات)، وقد أمهله القدر حتى طبع الأخير الذي رأى النور قبل رحيله عن عالمنا بأسبوع واحد، وكأن فارس الإبداع لم يرحل عن الساحة الأدبية إلاّ بعد أن ثبّت عليها راياته بيديه.

أولاً . المرحلة الفلسطينية .

الطفولة والصبا:

إن أول ما تناهى إلى سمع الفتى حين وفد على الحياة، كانت ألحان النواقيس، تعزفها أجراس كنيسة المهد في "بيت لحم" المدينة المقدسة عام 1920، وما إن تفتحت عيناه على الموجودات من حوله، حتى ارتفع بالنظر إلى السماء الزرقاء، التي تحيط بقباب المدينة ومناراتها، التي باركها

الله بالسيد المسيح، فكان نظره محلّقاً دائماً إلى الأعالي، وقليلاً ما ينزل إلى الأرض، وكأنه يتنبأ بأنه سيغدو في مستقبل أيامه طائراً يحلّق في الأجواء، ويحمله الأدب على أجنحة لا زوردية، تتناسب مع روعة أرض القدس، وحاراتها القديمة، التي انتقل إليها مع أسرته، ودرس في كليتها العربية، كما أنها تتواءم مع روعة فلسطين وجمالها، التي غادرها يافعاً للدراسة في بريطانيا، ولم يكن يعلم أنه لن يتمتع بالإقامة فيها طويلاً، لأنه سيهجرها بحلول نكبة عام 1948، فيطير الطائر الجميل، وهو يحمل وشيها في منمنمات وعيه ولا وعيه، ولم تستطع فاتنات الإنكليز في لندن، ولا في جامعتي "إكسترا"، و"كمبردج"، ولا شقراوات "جامعة هارفرد" الأمريكيات أن يزلزلن شيئاً من الجوى الذي ظلّ يحمله للوطن في حلّه وترحاله، وبقي مقيماً معه حتى الرمق الأخير.

تعلّق الفتى منذ حداثته بالكتاب، فعشق المطالعة، وتأثّر بأفكار طه حسين وسلامة موسى من الكتّاب العرب، ثم تطلّع بأنظاره إلى آداب الأمم الأخرى وفلسفاتها، فأقبل ينهل ما وسعه من "إليوت، وفرويد، ويونغ، وسارتر، وكامو، وإيليا اهرينورغ، وشكسبير، وفوكنر، وغوته، وفلوبير، ودستويفسكي، وبايرون، وهيوم...".

لقد كان له مع هؤلاء وأمثالهم وقفات في استلهام فنهم الروائي، وإبداعاتهم النقدية، التي استفاد منها في النقد الذي جرّبه على شعر بدر شاكر السياب، وأدونيس بصورة خاصة، ويوسف الخال وتوفيق صايغ ورياض نجيب الريس وسواهم بصورة عامة، فكان أحد رموز الشعر الحديث بما طرحه من مصطلحات أشهرها "المنهج الموضوعي الجديد"، و"المعادل الموضوعي"، و"وحدة القصيدة العضوية"، حيث دعا للرجوع إلى التراث المشرقي، واستخدام الرموز، والانفتاح على العصر، وتجاوز الشعر التقليدي الذي مضى زمنه وانقضى، وعندما أهدى إليه أخوه ديوان "الملاح التائه"، للشاعر (علي محمود طه)، كإنتاج جديد من الشعر المعاصر، تصفّحه، فشعر بالامتعاض لأنه لم يجد فيه سوى "هراء وتنغيم أطفال، ومبتذلات القول كلها اجتمعت في تلك القصائد التي عُدّت يومها آية في التجديد والخلق"، (4).

وحين وضعوا بين يديه ديوان (أحمد شوقي) الذي بويع أميراً للشعراء العرب في القرن العشرين، عاودته الخيبة "كانت خيبتي بالمرارة نفسها، لتلك المنمنمات العثمانية التي ما عادت تجربة الحرب الطاحنة تتحمّلها"(5)، لأن هذا لا ينسجم مع منظور الشاعر المتفتح على الحياة.

لقد تبصّر "جبرا" في الصورة الشعرية الأوروبية، مع قلّة من أترابه، لكنه وجد نفسه . معهم . منبوذاً من قبل شعراء العمود، كما يقول "جبرا": لقد أصبحنا يومئذٍ . وإن كنا قلّة غريبة لم يعترف بنا أحد بعد . جزءاً من عصريات (الجمال) السطحي فيه . شيئاً مذموماً أقرب إلى (جمال) الزهور الشمعية المصطنعة، التي لن يقبلها ذوق لا يجد متعته إلاّ في توتّر التجربة، وزخم الحسّ والعنف والمأساة"، (6).

على الرغم من أن "جبرا" جسّد في رواياته العالم البرجوازي، وأجواءه وطقوسه، وعلاقات أفراده... إلاّ أنه في نشأته لم يكن كذلك، فحياة الأسرة في مرحلة طفولته التي رسمها في سيرته الذاتية "البئر الأولى"، رصدت حياته حتى الثالثة عشرة، ولما كان العنوان علامةً بارزةً في تحديد النصّ، والكشف عن مجموعة الدلالات المركزية المنبثقة منه؛ فإن "جبرا" قد عمد إلى الإيحاء والترميز، نظراً لما للبئر من موقع حسّاس في النفس، ينمّ عن معايير معيّنة في اختياره لتركيب وصفي، جمالي ودلالي معاً، يوحي بالانخفاض والعوز والعمق والسجن والرطوبة والدونية والتحتية

. تبصر جبرا في الصورة الشعرية الأوروبية مع قلةٍ من أترابه، لكنه وجد نفسه معهم، منبوذاً من قبل شعراء العمود.

والرهبة، وقد كان يؤكّد على هذه الدلالة كلما استعاد في طفولته شيئاً من خوفٍ أو حزنٍ، فحين هزَّ زلزالٌ فلسطين، وصفه الأديب الكبير بعيّني طفلٍ صغيرٍ، في رواية "البحث عن وليد مسعود": شهدت الزلزال وأنا طفل في السادسة، لقد خضّ الأرض كما لو خضّتها ريح غريبة رهيبة، كنت جالساً على الأرض مع غيري من الأطفال في المدرسة الصغيرة، فحسبت الريح الهادرة هزّت البنيان القديم هزّاً عنيفاً، ولمّا انطلق الصبية مذعورين إلى الخارج، انطلقت معهم، ورأيت الحجارة تتساقط كتلاً من أعلى المبنى العتيق المقابل، وتتكوّم أمام عيني في ركام أبيض مريع، واتجهتْ أبصارنا من الخرابة التي نحن فيها نحو كنيسة المهد نستنجد الله لإنقاذنا، وسمعت بعض الكبار يقولون: "إن كان هذا يوم القيامة، فهل يستهدفنا الله تحت الأنقاض، ليقيمنا من تحتها مرة أخرى!". وفضلاً عن ذلك، فإن العنوان يرمز إلى الذاكرة التي اختزنت في "بئرها" ما يمدّها بنسغ الإبداع وقد "تجمّعت فيها أولى التجارب والرؤى والأصوات. أولى الأفراح والأحزان والمخاوف التي جعلت تنهمر على الطفل، فأخذ إدراكه يتزايد، ووعيه يتصاعد"(8). وهذا ما جعل "من الذاكرة (البئر) أو المخبأ الذي يحفظ فيه تجاربه الأولى. تجارب الطفولة التي هي أكثر من حصيلة ذكريات خاصة، فهو يدرك أن الأصول الحقيقية للأشياء تعود إلى التجارب الأولى من حياة المرء"، (9). وأكّد على ذلك مراراً مركّزاً على لفظ "البئر" ومدلولها: "طفولتي ما زالت هي ينبوعي الأغزر. إنها البئر والعين التي تمدّني بالكثير من النسغ لما يتنامى في ذهني من بنت الخيال، وأرجو أنها ستستمر في منع الجفاف والعطش".(10).

. مؤشرات المرحلة الأولى تنم عن حالة الفقر والحلم التي وسمت حياة الطفل، وقد تغلغلت منمنماتها في ثنايا رواياته. وحظيت بيت لحم بنصيب وافر من استذكاراته التي شهدت أولى التجارب والرؤى والأصوات.

ولقد رأى في (البئر) ما يرمز إلى حياة الناس الواقعية، والدينية: أما الواقعية فهي مستمدّة من حياة الناس في عشرينيات القرن الماضي، حيث كانت البيوت لا تُسكن إذا لم تكن في بئرٌ: "هل توجد بئرٌ في حوش الدار؟ هل هي عميقة؟ وفي حالةٍ جيدة؟ هل ماؤها طيب؟ أم أنها لم تنزح من طينتها منذ سنين؟".(11).

أما المدلول الديني فقد استمدّه من التراثين: الإسلامي، الذي ورد في "سورة يوسف"، في القرآن كريم، والمسيحي، في قصة الملك البابلي "دانيال"، "حيث يتحوّل البئر في كل من القصتين إلى نقطة تحوّل نحو السمو والرفعة، بدلاً من أن تكون النقطة التي تنتهي عندها الحياة". (12).

إن مؤشرات المرحلة الأولى تنمّ عن حالة الفقر و الحلم التي وسمت حياة الطفل، وقد تغلغلت منمنماتها في ثنايا رواياته، وحظيت بيت لحم . مهد الطفولة، ومرتع الصبا . بنصيب وافر من استذكاراته التي شهدت تشكيل أولى التجارب والرؤى والأصوات، فاختزن الصبي منها ما "يمرّ به كل يوم، يعاينه، أو يتلذّذ به". (13).

ارتبطت مدينة المهد في وعي الصغير بـ(المسيحية) رمز المحبة والسلام، كما ارتبطت بـ"الفقر والعوز"، فكان يرى الملاكين الصغار لا يجدون فيها ما يرغّبهم في العيش، فيندفعون نحو شاطئ البحر، ينتظرون السفن التي تحملهم، وبأيديهم مناديل الوداع، ميمّمين شطر المهجر الأمريكي. شأنهم في ذلك شأن إخوانهم، من ذلك الرعيل المهاجر، من أبناء بلاد الشام:

"كان أثر الهجرة بادياً بوضوح، في مطلع العشرينيات في خلوّ الكثير من البيوت والمباني من أصحابها، وفي حالة الإهمال أو التداعي التي تعاني منها مئات المنازل والكروم المحيطة بالبلدة، غير أن مركز "بيت لحم"، كحاضنة لمهد المسيح أعطاها تميّزاً من نوع فريد، وهيأت لعددٍ

كبيـر مـن أهلهـا مـورداً سـياحياً مـن الصـناعات اليدويـة المقرونـة بمقدسات المسيحيين والمسلمين، فكانت تستورد كمياتٍ كبيرة من الأصداف الخام لتحويلهـا... إلــى مســابح وصــلبان ومصــغّرات لكنيسة المهد، وقبة الصخرة، إضافة إلى العلب، والأطـر النفيسـة، التـي كانـت ترصّـع بالصـدف، ويقبل على شرائها الزوّار الأجانب".(14).

تمثل "بيت لحم" الطبيعة الأولى البكر في مخيّلـة "جبـرا" فتظـلّ ترافقـه طـوال حياتـه، لأنهـا طفولتـه، التـي يسترسل في وصفها، ويرسمها في الربيـع، فيسـتلهم عشـياتها، وتتحـول سـماؤها إلـى فضـاءات جميلـة تغطيها أسراب السنونو التي تفد "فـي العشـيات تعبـر الفضـاءات اللازورديـة، وقـد وفـدت مــن جديــد إلــى الأرض التــي تحبّهــا... عشيات الربيع في بيت لحم. أينما كنا نلعب أو نغنـي. نـروي الحكايـات، كانـت تصـخب بجحافـل السنونو، وتعبث وتلهو وتدور وتشفّ عن أسطح البيوت، ثم تعلو السماوات الرحاب، نتابعها وهي تغيــر وتتعطــف وتســتدير، ثــم تغيّــر وجهــة طيرانهــا... وتمــلأ الأجــواء فرحـاً وبهجـة، نتلقّـى فعلهـا فـي أنفسـنا دون مـا وعـي، فيشـتدّ صـخبنا، ونمعـن فـي الـركض والقفـز ونرفـع أصـواتنا فـي الغناء والصياح.."(15).

ولا تمثِّــل "بيــت لحــم" فــي الــذاكرة مكــان الطفولـة، ومهـد المشـاعر الدينيـة فحسـب، وإنمـا غدت مـع أختهـا الكبرى "القدس" الوطن الصـغير "فلسطين" تتبوأ في فن الروائي مكان القلب الذي يمـدّ السـرد الروائــي بــالنبض، ويضـخّ إلــى بـاقي أجزاء الجسد الدم الموّار، الذي يساعد على الحياة والأمل "أما القدس فهي من أكثر المدن حضوراً فـي رواياتي، ولا تكـاد تخلـو روايـة مـن ذكـر هـذه المدينـة"(16). إذ تلـحّ عليـه ذكراها بمـرارة بعد مـا غادرها إلـى بغداد، بُعيد النكبـة، منفياً محاصراً، وهو في ميعة الد

. كان الشعر في مرحلة التفتح الأولى حلم الشاعر، ونور غده الذي يستشرف معه الحياة الجديدة، والنفاذ من خلاله إلى الكون.

بغداد لديه . في البداية . ماكان يرسمه القلب لها مـن سـحرية المـدن الشـهرزادية: "فـي ذلـك اليـوم الأول من تشرين الأول عام 1948، حين وصلت إلى بغداد، لم يكن السبب أنني رأيت لندن وباريس والقـاهرة ودمشـق، لقـد نسـيت أسـفاري وماعـدت أستطيع أن أذكر ملامح أي مدينة في العالم سوى مدينة واحدة أذكرها... أذكرها طيلة الوقت، تركت جـزءاً مـن حيـاتي مـدفوناً تحـت أنقاضـها. تحـت أشجارها المجرّحة، وسقوفها المهدّمة، وقدآتي إلى بغـداد، وعينـاي مـا زالتـا تتشـبثان بهـا . القدس ....".(17).

إن "القـدس" ظلّـت مقيمـةً فـي قلبـه، مظللـةً بالأمل والحاجـة. فالبيت الذي سكنت فيـه الأسرة في حـارة (جورة العنـاب) خلّده في روايتـه (صـراخ فــي ليـلٍ طويـل)، وقـد جعلـه مقـرّ بطـل روايتـه (أيمن) الذي وصفه بتعابير الطفولـة: "عندما كنت صـغيراً أسكن مـع أبـي وإخـوتي الثلاثـة، فـي غرفـةٍ مربعـةٍ ضيقةٍ لها شباكٌ صـغيرٌ واحدٌ، لا زجـاج لـه. لا أظننـا كنـا نتـذمر كثيـراً، فلـيس جيراننـا بأحسـن حـالاً منـا، ولا أقربـاء لنـا ساكنين فـي بيـوتٍ أحسن مـن بيتنـا، فـلا داعـي هنـاك للحسـد. كنـا قـانعين بنصـيبنا. لـم يشـعر أحـدٌ منـا عـن وعـيٍ بزرايـة حالتـه، وفساد الهـواء الذي يتنفسـه... أمـا الشـجار فقد كـان مـن التقاليـد الراسـخة، فقد كنـا نتشـاجر بحماسـةٍ هائلـةٍ، ثـم نتصـالح فيعود الوئـام بيننـا مـع الكثير من المحبة والرقةِ"(18).

يتذكّر "جبرا" . بعد أن تحسّن وضـع الأسرة . البيت الذي أشار على أبيه ببنائه، بعد أن اختار مكانـه بنفسـه . قبيل النكبة . فوق جبل "القطمون" الـذي يطـلّ علـى الحـيّ اليهـودي، فكـان كثيـراً مـا يقـف فــي شــرفته ويشــاهد "أزواجــاً مــن الفتيــان والفتيات يصعدن إلى الباب، ويدقون الجرس.

كـانوا يقولون إنهم ينجذبون بقنطرة المدخل، وأزهـار الجـارانبوم التـي تكسـو الـدرج الحجـري

. على الرغم من ابتعاد جبرا عن القدس فإنها لم تفارق ذاكرته، فلا تزال ضحكات أطفالها يتردد صداها في سمعه، إنه يذكرها كآدم يذكر الجنة.

الأبيض، والنوافذ العالية، بأعمدتها الثلاثية . في الطابق الثاني . التي كانت حين تعكس الشمس تتصاعد كالشعلة الملتهبة فوق الوادي".(19)، وعلى الرغم من ابتعاد "جبرا" عن القدس فإنها لم تفارق ذاكرته، فلا تزال ضحكات أطفالها يتردّد صداها في سمعه. إنه يذكرها "كآدم يذكر الجنة. فالصبي إذ ينمو، تنمو المدينة في كل زاوية من زوايا نفسه... وصباه إنما هو انعكاس لمئات الطرقات والبيوت والحوانيت والأزقّة والأشجار والبقاع المزروعة التي تخضّر في الربيع، وتصفّر في الشتاء، والصخور المنتشرة في كل مكان، والتي تؤلف المدينة.. أين تنتهي الذات، ويبدأ الموضوع؟ هنا شارع بكى فيه الولد وجاع، وضحك، وعشق فتاة لا يعرف اسمها لأنها ابتسمت له من غير قصدٍ، وركض فيه. في المطر. في الظلام. مع إخوته. مع والديه. مع العشرات من أصدقائه الذين ما زال يسمع في ذهنه أصواتهم المتجاذبة. بين مباني الشارع. مثل هذا الشارع. هل يمكن أن يبقى امتداداً هندسياً موضوعياً مجرّداً؟؟".(20).

إن الذكريات الأولى في القدس ستظلّ حتى نهاية العمر تمدّه بموحيات الإبداع. يذكرها بتفاصيلها الدقيقة، من مشاركته في إضراب عام 1939، ومعاينته بناء الكلية العربية التي درس فيها، ولا ينسى ما عاناه مع أهله من الإرهاب الصهيوني الذي تعرضت له المدينة، حين "شرع اليهود في تدمير القدس الجديدة، مبتدئين أولاً بنسف المقرّات الحكومية، ومن أشهرها نسف جناح السكرتارية العامة للحكومة في فندق الملك داود، ونسفهم أيضاً بعد إعلان التقسيم في تشرين الثاني عام 1947 لمنازل العرب ليلاً، ولاسيما في حي القطمون الذي كان مجاوراً حي "راحافايا"، اليهودي، حيث سكن فيه مع أسرته بعد رجوعه من لندن".(21).

ويتذكّر معلميه العرب الذين درّسوه في القدس، وقد غدوا أعلاماً في الفكر و الأدب والشعر، أمثال الشاعرين: إبراهيم طوقان، وعبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)، و الأدباء محمد خورشيد (محمد العدناني)، صاحب (معجم الأخطاء الشائعة)، وإسحاق موسى الحسيني، وحسن الكرمي، صاحب برنامج (قول على قول) في إذاعة لندن.

ومع تسارع الأحداث ودمويّتها، تعود الأسرة إلى بيت لحم، ولكن سرعان ما تحلّ النكبة، فتلقي بـ"جبرا" إلى بغداد، ليحطّ رحاله في ربوعها، وتغدو المدينة العربية الثالثة دار إقامته الأبدية. إذ كتب للجسد أن يوارى في ثراها، بعد أن وشّى الأندية والكتب والأمسيات بألوان قشيبة لا تبهت ألوانها على مدى الزمن.

و"جبرا"، الذي حمل فلسطين في جوارحه لم ينسَ يوماً الطغيان الصهيوني الذي كان شاهداً عليه ولن تغادر أنفه رائحة اليهودي "تزكم الطفل بالعفن والعطن الغريبين، وأمه توصيه وإخوته بالحذر من اليهود"، "إنهم يسرقون الأطفال في أعيادهم ليذبحوهم، ويمزجوا دماءهم في عجين خبز الفطير، وقبّة "راحيل"، ستبدو دوماً للطفل ذلك الحدّ الفاصل بين المعلوم والمجهول. بين الألفة الغربة، ولن تغادر الطفل حتى شيخوخته صورة الحاخامات، وأصداء ولولتهم الغريبة في القبّة التي تمتدّ بعدها الطريق إلى القدس. إلى عالم الغوامض والأسرار.

وستبدو القدس . بعد بيت لحم . قوام البعد الفلسطيني في عالم الطفل، وما سيؤول إليه، فمنذ الانتقال إلى دار (فتحو) في بيت لحم، وإذ يشرف "جبرا" مع أخيه "يوسف" على أضواء القدس، يقول الأخير: إنه ضياء مدينة القدس يريد الله لها أن تتوهج في وسط الظلام الذي يملأ الدنيا".(22).

ضـمّت المرحلـة الحلميـة الأولـى تطلّعـات الفتى الأدبية المبكّرة في التغيير والتطوير، والتي تجلّت في رؤيته الشعرية التي التقت . فيما بعد . مع جماعة مجلة (شعر) اللبنانية "أيام كنا صغاراً . قبـل الحـرب العالميـة الثانيـة، وحتـى فـي أوائـل الأربعينيات . كان الشعر لنا غناءً وطرباً، وكنا نتصارع بأبيات الشعر من خلال الريح، ومن بين الأشـجار، ومـن علـى القمم. كـان الشـعر صـنو البـراءة. إنـه صـنو تجربـة الفـردوس، لا تجربـة الجحيم. . ولعلنـي هنـا أتحدّث كفلسطيني عرف النكبة . فالشعر صرير أسنان وصراخ ألم. الجحيم فلاة منبسطة يمشي المرء إلى ما لا نهاية دون أن يـرى شـيئاً، لا شـجرةً، ولا طيـراً. غربـان تسـفّ وتحلّق وتختفي . أحياناً . والسير وعرٌ ومستمرّ، والشـعر صـرير أسـنان، وقـرح فـي القـدمين، والمصيبة هي أن غير الشعر لا يستحق الكتابة، فحتى النثر، إذا لم يكن بالمنطويات الشعرية، فهو ثرثرة باطلة.

وهكذا بلغنـا نقطـةً مـا عدنا نستمرئ عندها الكلام الموشّى سطحاً. الفارغ قلباً، وفي هذا بلغنا مرحلـــة تشـــبه مرحلـــة الـــذوق التـــي بلغتهـا أوروبـا فـي العشـرينيات الأولـى مـن هـذا القرن".(23).

إن "جبـرا" فـي المرحلـة الفلسـطينية كـان مشروعاً شـعرياً واعداً، بإرهاصـات مبكـرة، عـانى منهـا معانـاة كبـار المبدعين فـي العـالم، كمعاناتـه مـن الأزمـة (اللفظيـة) التـي عبّـر عنهـا بــ(أزمة الكلمات) فوقف عند الفرق بين رؤية الشاب لها، ورؤية المحترف، فالأول: "يرى الكلمات شابةً نقيةً لم تتهرّأ . بعد . بالاستعمال، ولكن الكاتب الحساس يرى بعد مرّ السنين أن هذه الكلمـات التي هـي وسـيلته الأولـى والأخيـرة، أخـذت تفقـد نضـارتها وطاقتها، وجعلت تتهرّأ وتتهافت بين يديه. أغلب الظن أن النضج يفوق أحياناً مقدرة المرء اللفظية، إلاّ إذا استطاع أن ينمّي الطاقة اللفظية مع نموّه وتفكيره وتعبيره. هل بـدأنا نشـكّ فـي أن ألفاظنـا أصابها الوهن، في حين أن تجربتنا اشتدّت تأجّجاً وعنفاً، وكانـت النتيجـة قطيعـة بـين الاثنتـين؟... ربما.

الغريـب أن الإنسـان كلمـا كبـر، اسـتهجن التعقيـد والغمـوض والإبهـام، وتـوخّى الوضـوح والمباشرة، وأحيانـاً البسـاطة، ولكن رغم ذلك فإن الوضـوح والمباشـرة، والبسـاطة تختلـف لديـه عمـا كان يتوخاه منها في كتاباته الباكرة". (24).

لقد كان الشعر في مرحلة التفتح الأولى حلم الشـاعر، ونـور غـده الـذي يستشـرف معـه الحيـاة الجديدة، والنفاذ من خلاله إلى الكون، كان مدخله الذي يلج منه إلى عوالم الأدب والثقافة التي يطلّ منهـا علـى الإبـداع، بـأبهى صـوره وأجمـل رمـوزه التراثيـة "لكـن صـدمة الشـعر الغربـي . الإنكليزي على وجـه التحديد . التـي هزّت كيانـه، وصبغت حدقتـه، وأيقظـت قدراتـه الخلاقـة، خاصـة لتشـابكها مع بقية خيوط النسيج الإبداعي للفنون التشكيلية والموسيقية، ممـا طبـع "جبـرا" منذ بـدايات حياتـه علـى الاستغراق فـي التجربـة الجمالية الكليـة قبل تأمّـل قسـماتها المتميـزة فـي الأجنـاس الأدبيـة المختلفـة، ومحاولـة تحقيقهـا فـي إنتاجـه، وهـو يصف لنا هذا الوله الشعري بالحياة".(25). قائلاً في "معايشة النمرة": "عشرينياتي الأولى، على ما كنت منهمكاً في مطالعته، وعلى ما كنت متعلّقاً بـه مـن حركـات الرسـم و النحـت منـذ النهضـة الأوروبيـة، حتـى مـاتيس، وبـراك، وبيكاسـو، كـان الشـعراء بعض صـانعيها، ومحقّريهـا ومالئيهـا، مـا افتتنت بـا مرأةٍ، ومـا عشقت جسداً أو حجراً، ومـا أُخذت بفكرة، وما أحببت لوناً، أو خطاً، أو زهرة فـي الغابـات، بـين الصـخور، علـى ركـام الخرائـب مــع أروع المبــاني، إلاّ وكــان فــي الشــعر هــؤلاء المبدعون (ويعدّد عشرات منهم)، الدافع الأعظم

. لما كان اهتمامه الأول منصباً على الشاعرية الحلمية القائمة على التجديد، فإن رؤاه الأخرى للأدب والفن عامة لم تكن ترضى بغير التجديد أيضاً.

. حمّل جبرا المثقف والفنان مسؤولية القيام بدور المجدِّد، وطالبه بالبحث عن أسلوب يستطيع من خلاله تصور محنته، والتفريق بين أزمة الإنسان وأزمة الأسلوب بين محنة الأمة، ومحنة الفكر.

لعواطفي، لإدراكي، لنفاذي إلى قلب الأشياء جميعاً. كم كان الشعر خلاقاً ورائعاً يومئذٍ!".

إن عشق الشعر . هو عشق لشعرية الحياة، والتماس ينابيعها في الشرق والغرب على السواء، ولقد اكتشف ابن الثامنة عشرة . بعد إلمامه باللغة الإنكليزية . جماليات الرومانسية الإنكليزية، ممثلةً في أشعار (كيتس) الذي ترجم له (أغنية إلى بلبل) و(أغنية عن إناء إغريقي)، وقد لمس فيهما طاقات تعبيرية هائلةً من العواطف تبدّت له أهميتها في حالات : الحب والجمال والحرية.... كما لمس مثل ذلك لدى (شيلي)، الذي أغرم به في باكورة شبابه إلى درجة العشق.

ولمّا كان اهتمامه الأول منصبّاً على الشاعرية الحلمية القائمة على التجديد، فإن رؤاه الأخرى للأدب والفن عامة، لم تكن ترضى بغير التجديد أيضاً، وقد أدرك "أن ما هو قائم ينبغي تغييره من دون أن يتوقّف طويلاً أمام الجديد المنتظر، وكانت له بصيرته التي تدفعه طليقاً إلى الجديد، بل كان له جموحه، الذي يحضّه على اقتفاء آثار جديدٍ غير مسبق، وربما كان هذا المزاج الجامع سبباً في الاحتفال بالثقافة والفن إلى حدود التقديس، حيث الثقافة . كما الفن . تذهب إلى إصلاح البشر، وتقف فوقهم، وإذا كان البحث عن الجديد قد حقق لقاء "جبرا" مع الرواية واللغة والشعر الحديث، فإن الجموح المنشدّ إلى جديدٍ غير مسبق، فصل بين الجديد والتاريخ، ووسّد الجديد الجامح زمناً إنسانياً كونياً لا وجود له، ومع أن "جبرا" في روايته اللاحقة "صيادون في شارع ضيق"، سيحدّد المكان والزمان، فإن التجريد لن يهجر "مثقفه المتعالي"، الذي يُرى اسماً ولا يرى كوجود ممكن التحقيق.".(26).

لقد كان هذا التجديد محور رؤية "جبرا" بعد عودته من إنكلترا إلى القدس وعمله في التدريس في المدرسة الثانوية التي درس فيها بعد أن تحوّل اسمها إلى (الكلية الرشيدية)، وظهر ذلك في روايتيه اللتين كتبهما بالإنكليزية: الأولى (الصدى والغدير)، ولم ينشرها، والثانية (صراخ في ليل طويل)، التي كتب أصولها في القدس عام 1946 ثم نقلها إلى العربية، ونشرها أول مرة في بغداد عام 1955.

إن لفلسطين في ذاكرة "جبرا" ولهاً لا يعادله وله آخر. وكانت كما قال عنها: "أشبه بشاعرية بصرية يستسلم لها المرء عفوياً"، ولقد كان هذا الوله في السنوات التي يسافر فيها إلى الخارج، تاركاً مكانه الأمومي المتصل برحم الأرض التي شهدت مراتع طفولته وصباه، وكان للنكبة أثرها البارز في تعميق الجرح الفلسطيني في الذاكرة الحية، فتداخلت في رواياته، ولوّنت أجواءها بألوان الحب والمأساة.

ثانياً . المرحلة الأوروبية .

الغذاء الفكري والثقافي:

بين مرحلة الحلم والطفولة الشعرية التي رصدتها "البئر الأولى" وبين إقامته بعد النكبة في بغداد التي رصدتها سيرته الثانية "شارع الأميرات" هناك مرحلة التأسيس الأدبي والفني التي شكّلت شخصية "جبرا" الأدبية والفنية والفكرية، وكانت فترة خصبة من التحصيل الذي أغنى ذائقته وفكره في جامعتي "إكسترا وكمبردج". وحفزّت طموحه الثقافي للتزوّد من المعرفة، فكان على الرغم من إصابته بالرمد في تلك المرحلة نهماً للقراءة، جاداً في التعرّف إلى روّاد الأدب الأوروبي المعاصر، حيث كان لعدد منهم تأثيرٌ كبير على حياته وفنه وأدبه. الأمر الذي ساعده على شق طريقه الذهبي في الدراسة والعطاء الأدبي والترجمة، وقد حقّقت له الدراسة في "لندن" كثيراً من أحلامه، فهناك

عرف المهندس الفرنسي "فرديناند دولسبس" الذي استطاع بما أوتيه من درايةٍ وحذقٍ، إقناعَ والي مصر سعيد باشا بضرورة حفر قناة السويس، التي تجمع بين بحرين كبيرين حقّق بها لقاء الشرق بالغرب، وقد ربط "جبرا" بين "دولسبس" العبقري وبين إنسانيته، أو خصوصياته كما رسمها بعناية في "شارع الأميرات"، حيث ركّز على صورة الرجل الكهل ا لذي تجاوز الرابعة والستين من عمره، وأحب فتاة في الحادية والعشرين، تزوجها، وأنجب منها أحد عشر ولداً.

وتعرّف "جبرا" إلى الأديب الإنكليزي "لورانس داريل" الشاعر، في مطلع حياته، ثم الروائي الأكثر شهرة في العالم . فيما بعد . صاحب "رباعية الإسكندرية" ورسم صورةً جميلةً لهذا المبدع الإسكندراني الذي تأثر به عددٌ من روائيي العرب، أمثال "فتحي غانم"، في "الرجل الذي فقد ظلّه"، و"نجيب محفوظ"، في "ميرامار"، و"غسان كنفاني"، في "ما تبقى لكم"، و"غادة السمان"، في "بيروت 75" و"ليلة المليار"، و"جبرا" نفسه في "السفينة".

لقد كانت المرحلة الإنكليزية رحلة الغذاء الفكري الذي فتح أمامه أبواب الثقافة والحداثة والمعاصرة، وأطلعه على آراء أساطين الفن، وأعلام الأدب في أوروبا، مما أيقظ في نفسه وعياً جديداً صقلته فاجعة النكبة، وزادته قناعة وإصراراً على الالتزام بالتغيير والتطوير، والثورة والحرية، والإصرار . نقدياً . على وحدة ال
والتركيب الدرامي، والمؤثرات ا
اللهاث وراء الصراعات الغربي
طريق الحداثة يحتاج إلى تمهي
وممارسة ووعي، ترافقه نهضة
من التبعية والتخلف، والتعبير
تستوعب العصر وتستلهم التراث
يستلزم الاهتمام بأسلوب الخط

. بقدر ماكان وصفه لباريس ومعالمها حيوياً، جمالياً وإنسانياً، كان وصفه لمعالم أميركا خالياً من تعابير التعاطف الإنساني.

والأدبي خاصة، وضرورة تجديد الكتابة العربية، والانفتاح على الإبداع الإنساني، وقد حمّل "جبرا" المثقف والفنان، مسؤولية القيام بدور المجدّد، وطالبه بالبحث عن أسلوب يستطيع من خلاله تصوير محنته، والتفريق بين أزمة الإنسان، وأزمة الأسلوب، بين محنة الأمة، ومحنة الفكر.

لقد احتضنت العاصمة الإنكليزية وعيه الفكري، كما احتضنت شبابه الغضّ، فقدّمت إليه أجمل فتياتها في صداقات وزمالة، داخل الجامعة وفي أماكن النزهة، وقد أتى على جانب من هذه العلاقات في ثنايا سيرته وانطباعاته عن المرحلة اللندنية، كعلاقته المتميزة بـ(غلاديس) الفتاة التي أحبها في سنوات الدراسة، وولع بها كأنثى، وعاشقة شعر: "في أوائل العشرينات من عمري، أيام الحرب العالمية الثانية، كنت أذهب من كمبردج إلى لندن، و(هي) التي كانت تأتي من جامعة (إكسترا) في جنوب غرب إنكلترا، وأنا وهي نحمل كتب الشعر، وأذكر منها قصائد دانتي. "اذكرني وأنا في أنفاق الـ"أندر غراوند"، وقطارات المترو، وأنا أقلّب صفحات ذلك الكتاب الصغير الحجم، المطبوع طبعاً كثيفاً ناعماً، انتقل من قصيدة إلى أخرى... خرائب لندن التي كانت تسبّبها الغارات الألمانية المتواصلة، انتشرت في كل مكان، وأنا أجد "حياة جديدة" في قصائد "دانتي" التي كتبها في مطلع شبابه حباً بـ"بياتريس" وأقرأها على "غلاديس" في شوارع المدينة الكبرى، وما كان أروع ضياعنا في طرقاتها ... (27)

"جبرا" في جامعة (اكسترا) سنته
لّم الرقص، وعرف معنى الحب،
نثوي الذي ((كان عاصفاً كالريح،
، فضاؤه الحقول الخضراء،
ق، يضجّ بالجسد كما يضجّ

. زيارات العمل أو السياحة التي كان جبرا يقوم بها من حين إلى أخر إلى العواصم الأوروبية والمدن الأمريكية ذات أثر كبير في إغناء ثقافته.

لقد أتاحت له الحياة في (اكسترا) أن يقيم علاقات عاطفية مع أكثر من فتاة في وقت واحد فـ(غلاديس نوبي)، التي طلب إليه صديقها "ستيف دنكرلي" أن يتخلّ له عنها لأنه سيتزوجها، ما يلبث أن يضحي له الصديق بها، فيحملها على دراجته، ويقدّمها إلى "جبرا" "وما حدث بقية ذلك النهار، والليلة التي أعقبته لا يمكن أن يروى بسهولة، فقد كان كالحلم، بعضه رعب، ومعظمه لذة، وكله أشبه بالمستحيل"، وسيبلغ التعبير المجازي ذروته حين يشبه "جبرا" شفتي "غلاديس" بفلقتي فاكهة باردة ندية، تذوبان ولا تذوبان على شفتيه.

و"برناديت" الأنثى ذات الستة عشر ربيعاً، عرف لذائذ جسدها الجارفة ولياليها المؤرقة، أما "جين هادسون"، التي تعرّف عليها في أحد البارات، فقد رأت في "جبرا" . بعد أن شهدت معه عروض المسرح الشكسبيري . "هاملت" العربي، كما تخيّلت نفسها "أوفيليا": "وقضينا أياماً في أحراش شكسبيرية ملأى بشموس متفجّرة".

أتى "جبرا" على بعض العلاقات العاطفية بروح الأديب، وبشيء من التفصيل، "ولم يتحرّج من ذكر الأسماء النسوية ممن كان على علاقة بهن، مع التنويه بطبيعة تلك العلاقة المادية القائمة على حضور الجسد، والخارجة عن نطاق الهوى العذري، في حين نراه يتحرّج من ذكر اسم الطالبة العراقية التي أحبّته، وكانت بينهما رسائل متبادلة؛ استردّتها بعد زواجه من "لميعة" وقدّمت له هديةً ثمينةً، دلالةً على نبلها، كما يتعمّد إغفال اسم تلك السيدة العراقية التي تعرّف عليها في "باريس" وهو في هذا إنما يحاول أن يعبر عن حال المرأة في كل من البيئتين، إذ أن تصريحه بأسماء النساء في إنكلترا إنما هو تعبير عن الحرية الكبيرة، التي تتمتع بها تلك المجتمعات، بينما يتحرّج من ذكر أسماء النساء العربيات، لأن التقاليد والأعراف لا تسمح بذلك، عاكساً حرصه على تجنّب كل مامن شأنه خدش الحياء، شأنه في ذلك شأن أغلب كتّاب السيرة الذاتية العرب، لم يستطع تجاوز القيم الأخلاقية والأعراف الاجتماعية السائدة في المجتمع. فالمجتمعات العربية كانت تضع المرأة في عزلة تكاد تكون شبه تامة، فضلاً عن الجهل والقسر، فالأديب هنا يعكس حالة المرأة في بيئته ويؤرخ لحيّاتها في ذلك العهد، وشكل الحياة التي عاشتها، وعاشت معها في المجتمعين"(29).

وكانت زيارات العمل أو السياحة التي كان "جبرا" يقوم بها من حين إلى آخر إلى العواصم الأوروبية والمدن الأمريكية ذات أثر كبير في إغناء ثقافته، وقد تركت في نفسه انطباعات لا تنسى، فـ"باريس" التي قصدها صيف عام 1951 سائحاً، حفرت في نفسه معالم فنها، وثقافتها، فتملّى من (قوس النصر) و(برج إيفل) وحدائق (التويليري) ففرح وبكى لدى رؤيته لوحات الانطباعيين وسواهم في متحف (أورانجري) "أيّ فرح عارم هزّني حتى النخاع! وكما هو شأني كلما فاجأني الجمال، شهقت وفاضت عيناي وأحاول يائساً كبح دموعي...

هكذا كان حالي حين رأيت لأول مرّة لوّحات مونيه، وديغا، ورينوار، وبيزارو، وسيزلي، وسيزان، وفان غوخ، والآخرين.".(30). ولقد وجد "جبرا" في باريس ذلك النبع الذي يروي فكره، ويعطي تجربته بعداً أكبر، بعد ذلك الجوع الثقافي الذي أصابه منذ مغادرته "كمبردج"، "كنت في حركة دائبة، ألعب دور المتلقّي الذي أصابه النهم بعد سنوات من جوع ثقافي منذ مغادرته "كمبردج"، وكنت بدأت أشعر أنني أستنفد خزيناً ذهبياً لابدَّ من إعادة ملئه، وهاهي المدينة التي تعطيك وتعطيك بقدر ما بوسعك أن تأخذ وتلتهم، وعشقي للفنون هنا ما يغذّيه ويشحذّه كل يوم بمزيد من اللهفة

والمتعة".(31).

وما أحسّ به في "باريس" من المتعة والحرية والفن، كان نقيض ما أحسّ به في (أمريكا) التي وصفها بـ(العالم الجهم المكتظ بالبشر)، حين قصدها مع زوجته في زمالة دراسية في جامعة (هارفرد) وما اختزنه في نفسه لها تمثّله الغرفة التي نزلا بها "شقتنا تتألف من غرفة كبيرة واحدة مع حمام، ومطبخ صغير بسيط التأثيث... والكنبة الزرقاء التي نجلس عليها في النهار . بالإضافة إلى ثلاثة كراسي كبيرة مريحة . تتحوّل في الليل بفتحها إلى فراش، إلاَّ أنه فراش غير مريح، فكنّا ساعة النوم نرفع منها الحشايا والوسائد، ونرتّبها على الأرض فراشاً عريضاً، كنّا راضين به في الجنة السحرية التي اقتطعناها أخيراً لأنفسنا في عالم جهم، مكتظّ بالبشر"، (32).وواضح أن النصّ "يجسّد الوضع النفسي للشخصية من خلال علاقتها بالمكان، فعلى الرغم من ضيق الشقة ووقوعها في بناية ضخمة ذات الشقق العديدة والمكتظّة بالبشر. إلاَّ أنها تتحوّل بوجود (الميعة) إلى جنة سحرية ضمّت الزوجين لأول مرة"(33).

وبقدر ماكان وصفه لباريس جمالياً وإنسانياً، كان وصفه لم من تعابير التعاطف الإنساني لشارعين من شوارع نيويورك ه للحياة في أمريكا. حيث التباين ا والتخلف، والغنى الفاحش للمجت فشارع "برودواي" في الحي الشعب يقطع الشوارع المستقيمة الأخر كثير الألوان والأنوار، بادي الق النور والظلام... تملؤه المطاء تضجّ برنين الأشواك والسكاكين أيدي رجال ونساء كهول جلسـ

. شكلت المرحلة الأوروبية جانباً هاماً من شخصية جبرا الثقافية، وكوّنت استقلاله الفكري، فكأن أنموذجاً مثقفاً متفرداً، فاعلاً غير منفعل، ومؤثراً فيما حوله.

وجوههم، وفي الأماكن التي تفضّلها، تجد أغلبية النساء المتوسطات العمر، عجيبات القبعات، في ثرثرة لا تنتهي، وفي هذا الشارع. في خفاياه التي لا يتاح إلاَّ للمريدين معرفتها، تجتمع النفايات الغريبة، والمجرمون، والعائشون على ضعف الإنسان، الفقراء والدمامة ألفت للنظر من غيرهما، أمتعة رخيصة، وعواطف رخيصة، وإلى جانب هذا وذاك عدد من أحسن مسارح الدنيا".(34).

أما الوجه الآخر للمجتمع الأرستقراطي الأمريكي، هو الشارع الخامس "ففث أفينو"، "شارع متلألئ النظافة، جميل الدكاكين، شاهق العمارات، يمشي على أرصفته نفر من أجمل حسان الدنيا وأشدّهن أناقة، وتباع فيه أغلى الأمتعة، وأشدّها إغراءً للنفس، وهو مستقيم منظّم، شديد القسوة، عديم المبالاة إلاَّ بمن أوتي كثيراً من المال أو وافراً من الحزن".(35).

وكما أُخذ "جبرا" في "باريس" بجماليات الأمكنة، وسكر بسحرها، فإن للمدن الإنكليزية . في نفسه . نكهتها الخاصة باعتبارها المدن الأولى التي عرفها بعد فلسطين، وعرف فيها لذاذات الحب، ولذاذات الأدب، وظلّ يقيم لها في ذاكرته المكانة الأولى بين المدن الأجنبية، فمن "أكسفورد" كان يتملّى تمثال الشاعر الرومانسي (شيلي) ـ ربّة الشعر، وفي "ستراتفور أون ـذبه مسقط رأس "شكسبير"، وفي ـيها "جبرا" يوماً رائعاً، تحايل على ـرف المحظور بأن كتب اسمه ـدى النوافذ قرب اسم الشاعر

. التفت جبرا إلى المتنبي التفاتة العربي الغيور، فاستقرأ في شعره تراثاً أصيلاً، وطالع في شخصيته أديباً فذاً مناضلاً يقرن القول بالفعل، ويمد الجيل الجديد بالأسباب المحفّزة للتطور والتغيير.

را" "ستراتفور..." كعبته التي يحجّ زياراته إليها لحضور عروض التذكاري "ذهبت إلى ستراتفور ، لأشاهد في أسبوع واحد ثماني بأن أتردّد على المسرح كل يوم،

فكنت كل صباح أقرأ نصّ المسرحية التي سأشاهدها في ذلك المساء، وكانت آخرها، وتتويجاً لها (مأساة هملت)، وبقيت نسختها التي قرأتها يومئذٍ محفوظةً عزيزةً بين كتبي، بشيء من (سنتيمنتالية المحب)".(36).

في (كمبردج) وغيرها من الأكاديميات الأوروبية عاين "جبرا بنفسه اهتمام الغرب بأعلام العرب وتراثهم الأدبي والفكري، وتوقّف مندهشاً أمام الاحتفاء الأوروبي البالغ بالرموز العربية والإسلامية، في الأدب والطب والاجتماع والفلسفة و التصوّف، فقادته تلك الدهشة وذاك الاحتفاء إلى مراجعة حساباته الأدبية والفكرية والفنية، فانطلق . رغم تعلّقه بالحداثة وتمسكه بالتجديد . يمعن النظر في الجذور التراثية للأمة العربية، ورأى فيها جوهر الذات الذي تتحقّق فيه الهوية القومية التي تمنح العربي خصوصيةً وتميّزاً، وتمنعه من أن يكون بوقاً لنظريات الغربيين، أو ببغاءً يردّد مقولاتهم التي لا تعتمد على جذور تراثية كالتي عند العرب.

لقد التفت "جبرا" . مثلاً . إلى المتنبي التفاتة العربي الغيور، فاستقرأ في شعره تراثاً أصيلاً، وطالع في شخصيته أديباً فذّاً، مناضلاً يقرن القول بالفعل، ويمدّ الجيل الجديد بالأسباب المحفزّة للتطور والتغيير، فنبّه إلى ضرورة عدم الاكتفاء بالماضي وعطاءاته، ودعا إلى استلهامه والإضافة عليه، بغية تحويل التراث وأعلامه إلى محفزات للإبداع، وبصورة خاصة حين تكون العودة إلى الجذور مشبعةً بقضايا العصر الراهن وأساليبه، وأشار . منطلقاً من بعث الثقة في النفس ـ إلى ما يزخر به التراث العربي السردي من خصبٍ، كألف ليلة وليلة، التي وجد فيها الغربيون كنوزاً لا تنضب، وعدّها المثقف الأوروبي مثالاً للسحر والمتعة. وطمح الروائي الغربي إلى إيجاد نماذج مماثلةً لها، يحتذي فيها هذا العالم الجميل المكتظّ بالمثل التي يجسّدها الحب والخير والجمال والحرية والأمل، والثقة بالنفس، وتتجلّى فيها الإنسانية المطلقة.

لقد أخذ "جبرا" على الفكر العربي المعاصر عدم التفاته إلى ألف ليلة وليلة، واحتفائه بها، كالغربيين، وتجاهل تراكيبها وأفكارها وصورها، ومجتمعاتها وعلاقات أفرادها، وأهوائهم النفسية ورغباتهم الجنسية، وعوالم الملوك والسادة والعبيد، والجواري، وغير ذلك من الجوانب الكبيرة التي تقدّم للنقد العربي والأدب المعاصر مادة زاخرة بعطاء لا ينضب "وإذا ما تذكرنا أن الرواية العربية المعاصرة، تركّز اهتمامها على الجوانب السيكولوجية، وتضيف إليها الاهتمامات التركيبية، ندرك لماذا تصبح "ألف ليلة وليلة"، مهمّة مرة ثانية، وخاصة بالنسبة إلينا، وكونها أدباً شعبياً يزيد من قيمتها، فهي تمثل فوران المخيّلة الإنسانية على نطاق الأمة بأكملها، فهو فوران بلا حدود". (37).

إن المرحلة اللندنية صقلت أفكار "جبرا" ورسّخت وعيه بقيمة التراث، وضرورة استلهام قيمه الجمالية والتعبيرية، فأخذ، مثلاً . بعد عودته من كمبردج . على (فن المقامات) التي نالت إعجاب المعلمين العرب، أنها كانت أدباً للخاصة، ولم تكن بأيّ حال أدباً للعامة، بسبب لغتها المعجمية التعليمية، وهذا ما جعل الغربيين ينأون عنها بأصارهم، ويفضّلون عليها ألف ليلة وليلة، لاحتوائها على ما يثير الدهشة الإنسانية، التي لا يمكن أن تثيرها المقامات، التي تفقد رونقها في الترجمة والنقل... بينما تظلّ الليالي مثار الدهشة وينبوع السحر، وملهمة الأديب ومثيرة القارئ العادي والمثقف.

ومن الطبيعي أن يتحوّل الإعجاب في نفس "جبرا" إلى عشق انصّبت عليه جهوده، فالليالي الشهرزادية أبدعتها الجماهير العربية، التي تحيا

بالكلمة، وتنتعش بها، رغم ما تعرّضت له من جوع وطغيان، أظهرتها السيرة الشعبية على حقيقتها: تحبّ وتكره وتجوع وتشبع، لكنها تظلّ محافظة على حيويتها، ووسائل عيشها وهذا ما جعل عالم الليالي "يتسع ويترامى ويغتني ويتشعّب أحداثاً، ويزداد شعراً، ويفيض بشراً، ويتعمّق في ذاتها ويجسّد رموزها، حيث اختزنت ذلك الجوهر الغامض الذي عصيَ على الظلام مهما تكاثف".(38).

حرية الفكر:

شكّلت المرحلة الأوروبية، و(اللندنية)، على وجه الخصوص، جانباً هاماً من شخصية "جبرا"، الثقافية، وكوّنت استقلاله الفكري، فكان أنموذجاً مثقفاً متفرّداً، فاعلاً غير منفعل، ومؤثّراً فيما حوله، فـ"جبرا" الذي لوحظ عليه تأثّره بالفكر القومي السوري (39) في مطلع
للترويج لحرية الثقافة، وحرية الأد
فصارت الحرية هاجسه الأول
للمجتمع الأوروبي بعلاقاته الاجتم
وصلاته الأدبية مع مثقفيه، و
الرئيسي في هذه الحرية التي كان
رفضه للالتزام الذي رفضته مجلـ
بعد . وهو أحد كتّابها . على الر
من الوجودية السارترية، واتخاذه
عليها تطوّرها الفكري، وتطلّعها إل
واسع، استوحته من أفكار حزب
الســـــوري، الـــــــذي
لـلأدب والثقافة والفنون أن تعبّ
الوجودية (40).

إن من أولى معطيات
الأوروبية، وتأثيراتها على فكره، ا
الليبرالي من خلال بعض أبطال رواياته، و....

أكثر شخصيات "جبرا" التي بدت بدايات يسارية تنتهي إلى الليبرالية، وهذا يعني في دلالته العميقة ضرورة الليبرالية، لمجابهة التخلّف والإشكال الحضاري الذي تعيشه المنطقة، ومع... تفريقنا بين الليبرالية كما في أحزاب وقوى، والليبرالية كما فهمت بشكل عام، أي الديمقراطية، فإن المسألة الديمقراطية تبقى هي الأساس.

قد يكون عهد الليبرالي غير ممكن التحقّق في هذه المنطقة، ولكن التخلّف، والإشكال الحضاري الذي تعيشه المنطقة لا يمكن حلّه إلاَّ بالديمقراطية. إن تصلّب عود الدولة القطرية التي تزيّف كل شيء، لا يمكن تعريتها إلاَّ عن طريق توكيد الحرية والثقافة والحداثة، أي بوساطة المشروع الديمقراطي، الذي قد يتخذ أشكالاً ومضامين مختلفة، حسب القوى التي تحمله، فرغم فشل بعض المشروعات الليبرالية إلاَّ أن ذلك يؤكّد ضرورة الإصرار على الديمقراطية، أقصد الحرية والكلام والإبداع".(41).

جسّد "جبرا" بعض هذه الرؤية في روايته
"صيادون في شارع ضيق"، التي
ها الأولى في أمريكا، حيث سلّط
ا على "الشرائح الإقطاعية
، حكمت العراق في الخمسينيات،
ذور انهيارها التي تحملها في
ل قسم منها تحت تأثير الحضارة
انتشار التعليم فيها، وهي تبرز
وعي الحداثة، ويصرّ على لعب
، كما تصور هشاشة هذا البديل،
ـبق ورخاوته وضعف حسّه
رز في النموذج الماركسي، وفيها
الجيش مسرح الفعل الاجتماعي،
لمعقدة للواقع الاجتماعي العربي.
شائرية والإقطاعية، إضافة إلى
، والتشرذم الاجتماعي، ممثّلاً
والدينية، والتي هي مع قيم غرب

. إن حرية الفكر والثقافة مدت جبرا بالجرأة لرفض مبدأ الالتزام في الأدب، فانتقد سارتر لأن التزامه مأخوذ عن الماركسية، وهذا من شأنه أن يساعد على تدني مستوى الأدب بسبب مباشرته وتقريريته.

. رفض مبدأ الالتزام لأن الالتزام في رأيه يعرقل عمل الفنان، وعمل الأديب، وينزاح فنياً إلى ضرب من الوعظ السياسي.

متحضر، هي التي تسود عالم هذه الرواية.

وهو من خلال ذلك كله، يبرز صلابة الواقع إزاء هشاشة من يتصدّون لـه، ويؤكّد تعاطفه مع التغيير، مصّراً على الحداثة والفعل والصلابة . وهي لا تكفي، بل قد لا تعني شيئاً من دون وعي مطابق وحقيقي. كبديل هذا الواقع".(42).

إن عالم "جبرا" الفكري والثقافي والنقدي تمثّل في أبهى صوره من خلال الأفكار التي زوّدته بها المرحلة الأوروبية الأولى من حياته، وصبّه في كتابه الفكري الأول "الحرية والطوفان". فكان الـ(منيفستو) الأول لـ "جبرا" المسكون بالحرية، و"العلامة الفارقة في الأدب والفن والنقد . هل أقولها . السياسة. بل لعل من الضروري أن نشرح ماذا تعني عندما نقول إن "جبرا" يبحث في السياسة، في "الحرية والطوفان"... فهو لا يخوض غمار معركة مباشرة من هذا النوع؛ وهو فقط يبحث في جزء من الكتاب، وفي أهمّ جزء فيه، عن مدى الخطر الذي يهدّد الكاتب في حال لو انفجر السدّ، وغمر الطوفان كل قيم الفنان الحقيقي.

هو يبحث في الحرية، كحرية، كمجموعة مبادئ تشغل أعماق وجود كل فنّان ومبدع. "جبرا" يعلّل المد الطغياني الذي يشلّ الكثير في مجتمعنا العربي الحديث، يده على قلبه، وبمبضعه يتلمّس العلّة، يبترها، يشير إليها، ويعالجها، فهو يخشى أن تصاب بالنكسة، وأن يجرف الطوفان حريتنا، وهي آخر ما يربط عصرنا القلق الموزّع المتمرّد هذا. برباط إنساني"(43).

وظلت المرحلة الأوروبية تؤتي أكلها في فكر "جبرا" فاستمرّت معه لاجئاً فلسطينياً، وسكنت في وعيه حتى نهاية المطاف، فرفض مبدأ (الالتزام)، لأن الالتزام في رأيه يعرقل عمل الفنان، وعمل الأديب، وينزاح فنياً إلى ضرب من الوعظ السياسي، لأن الكاتب الحقّ من استطاع أن ينطلق عبر ذاته، وينصهر في المجموع، ويضمّ صوته إلى صوت الكورس ويشارك في المأساة على صعيد الشعب. إن "جبرا" لا يؤمن بأن الأديب الفرد مغلق على نفسه، متهرّب، منكمش. إذا كان لا ينطلق، ولا ينصهر ولا يشارك الكورس ترديده، إنما يؤمن بأن عليه أن يدمج في إنتاجه الذهن والشعور المعاصرين على أعمق مستوييهما، وبأن قلق الفرد الناجم عن ضرورة حرية الإنسان. عن ضرورة الاختيار لديه، هو الشقّ الأهم في قضية الالتزام، فإذا لم يتمرّد الأديب اليوم، وينتصر إلى كيانه الفردي، سيفقد وجهه وملامحه، وباسم الالتزام سيمحق فيه كل ما يميّزه من رؤية خاصة للحياة، إنَّ بافتراضنا إنسانية الأدب أصلاً وجوهراً، نكون في غنى عن السؤال. أملتزم هذا الكاتب أم غير ملتزم"(44).

إن اللا التزام يعني لدى "جبرا" الحرية بكل معانيها المنضبطة: "الحرية السياسية التي ترفض الدولة العسكرية لأنها لا تمكّن الأديب والفنان من إبداع أدب إنساني أو فن خالد. ولأنها تفرّخ الجبن الفكري. وتمنع الإنسان من ممارسة عناده، ورفض خضوعه، وممارسة حقّه في حرية العقيدة التي يسمو بها الإنسان إلى مراتب عليا.

في "الحرية والطوفان" استقى "جبرا" آراء "وليم فوكنر" فانتصر للرومانسية، رمز النفسية الإنسانية الحية التي لا تستكين، ووقف عند (شياطين بايرون) و"ثورية وليم بليك العقلية"، و"عبثية هاملت"، وهو في بحث "أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال" الذي نشر جزءاً منه في مجلة "حوار" (45). التي تنادي بحرية الفكر المطلقة، ثم ضمنه كتابة "الحرية والطوفان"، يحدّد مبدأ الحرية الجادّة غير المنفلتة: لأن الانفلات يعني البغاء الذهني "وهو كالبغاء الجنسي، يعود إلى أسباب اجتماعية واقتصادية، فالأديب الذي يثير حساسية الجماهير البليدة بكتابات سطحية

مشـوّهة، فيـنعش خيالهـا الراكـد، متسـوّل، غيـر مخلص فيما يقول، غير أمين على رسالته، غير مسـؤول تجـاه قرّائـه، فهـو كـالمومس التـي تبيـع جسدها لمن يدفع أغلى الثمن، ومنها السلبية التي تسـيطر علـى السياسـة، والمجتمـع، والـذهن، والجسد، في شرقنا هذا".(46).

إن "جبرا" على الرغم من صداقته لـ"يوسف الخال"، والتزامه بتجمّع "شعر" إلاّ أنه ينتقد صديقه الحمـيم، ويلمـز مـن انتمائـه القـومي، فيـرى أن حداثتـه الشـعرية تصـدر عـن ذهنيـة مضـطربة، ورموز مشبوهة، وقد علّق علـ الأخيـر": كنـت أتمنـى، إذ جعـ القصيدة إطاراً إغريقياً. لو كفّ عن الرموز العبرية التي أقحمها المقطع الأول: "الدعاء" وحاول ر من غربة بابل، والركوع للعجل، و

إن حرية الفكر والثقافة مد لرفض مبدأ الالتزام في الأدب، ف التزامه مأخوذ عن الماركسية، و يساعد على تدنّي مستوى الأدب وتقريريته، ولعل رغبة "جبرا" ف كان مبعثه رغبة أخرى تتمثّل بعض القيم الفنية، لتثبيتها ف (كالاستكشـاف) و(الشخصـية)، و(الشـكل) فـ(الاستكشاف) هـ والانطلاق، وهو عين النفاذ إلى الخارج، وإلى الداخل، و(الشخصية) هي لولب الحادثة ووسيلة الاستكشاف، و(نقد الحياة) هو أن يردَ ضمنياً وبصـورة غيـر مباشـرة، ومتصـلاً بطبيعـة الأشخاص ونوع الحوادث، أما (الشكل) فهو الخارج والداخل في ترابط وتماسك، وهو الذي يميّز بين القصة، والتقرير الاجتماعي(48).

لقد تبنّى "جبرا" أساليب الحداثة في شعره، قبل أن يجسّدها في إبداعه النقدي أو الروائي، فكتب في مجلة (حوار) واحتضن جماعة مجلة "شعر"، التي كان بعيداً عنها مكاناً، متواصلاً معها فكراً، وحمل إليها تأثيراته الواضحة، سواء من خلال إسهاماته، أو اقتراحاته التي كان ينقلها إلى صديقه "يوسف الخال"، أم من خلال مشاركاته في (خميس مجلة شعر) أثناء زياراته إلى لبنان، فغذّا من خلالها ذلك النبت التجديدي في نسغ الحداثة، كما يفهمها هو، وكما يريدها في ما ينبغي أن يكون لها أو تكون به، لذلك كان في نقده من أهمّ المرسّخين لشعر عدد من شعراء "الجماعة" و"المجلة"... مؤكّداً أن الشاعر لا يكون مبدعاً إلاّ بتجربته التي هي تجربة الإنسان أنك "إذا أردت التجديد، فإنك لا لأن لديك مالا يمكن قوله إلاّ إذا دّدت، محمولاً على لجج من تك فأنت ملقٍ عنك بالقديم إلقاءً).

لة العراقية: تحقيق الذات:

مرحلة الفلسطينية قد عملت على بة وإظهار مخايل الإبداع على ي الحالة الشعرية الحلمية، وإذا لأوروبية قد عملت على اختمار ع، وغذّته بمعطيات الثقافة وحرية الاجتماعي والثقافي على الفن رحلة الثالثة، مرحلة مابعد النكبة، اللجوء إلى العراق، تعدّ المرحلة طاءً، وتجسيداً لجميع المكتسبات الثقافية و الفكرية التي رضع ألبانها في "بيت لحم والقدس"، ثم نتشت وبرعمت في "لندن" وهاهي تخصّب وتثمر في "بغداد" فتكتمل شخصيته، ويحقّق ذاته، وعلى الرغم من أن المدينة كانت مأوى المشرّد الذي سُلب وطنه الصغير، إلاّ أنها جزءٌ من وطن أمته الكبير، الذي وجد فيه ملاذاً وسكناً، وموطناً للحب، ومحرِّضاً للإبداع، وباعثاً

. إن عوامل الإبداع قد تضافرت في نفس جبرا وكانت المحرضات، والمثيرات كثيرة، لكن بغداد وفلسطين ولميعه تعد الثالوث الإبداعي الأساسي في حوافزه.

. إن الأديب كالشعلة المضيئة في ليل مظلم، تجمع حولها السماء، فما إن وقف المثقفون على ثقافة جبرا حتى ذاع صيته في أنحاء العراق، ثم ما لبث أن اجتاز الحدود إلى لبنان وغيرها.

على الإثارة والعطاء.

كانت بغداد: "شارع الأميرات"، و"لميعة" الفتاة المسلمة التي تولّه بها "جبرا" الشابّ المسيحي فأسلم في ظلال حبّها، وتحت أغصان جمالها، يدفعه نزوع آمن به تجلّى في حرية الرأي والمعتقد والتصرف.

ولم تكن النقلة الجغرافية سهلة هينة على نفس "جبرا" المرهف الأحاسيس، لأن ثمة فروقات كبيرة بين كل من الفضاءات الثلاثة: الفلسطيني، الفطري البكر في الثلث الأول من القرن العشرين، حيث الطفولة والبراءة والأحلام والشعر... والإنكليزي، المنفتح على العلم والثقافة والأدب والفن... ثم البغدادي، الشرقي الجديد، على الرغم مما يوحي للأديب الفنان، من سحر الماضي وذكريات الأجداد وليالي شهرزاد وخمريات أبي نواس...

إن غربة "جبرا" النفسية لم تفارقه، وإنما تغلغلت في كتاباته بصورة ملفتة للنظر، كأن يقول مثلاً في رواية "الغرف الأخرى" (50). "واقتادني [عليوي] إلى باب مصعد أنيق، ضغط زره فانفتح في الحال، كأنه واقف في انتظارنا. في داخل المصعد مرآة كبيرة، رأيت خيالي للمرة الثانية هذه الليلة، رغم ما لاحظت من محاولة عليوي أن يقف بيني وبين المرأة، غير أنني أزحته لكي أستطيع التمعّن بوجهي فيها، وارتعبت... لم يكن ذلك وجهي الذي أعرفه! كأنني رجلٌ آخر لم أره من قبل في حياتي".

إن الرجل الذي لم يعرف نفسه في "بغداد" يعيد إلى الذهن صورة الغربة التي جسدها "المتنبي" في قصيدة "شعب بوان"، حين وجد نفسه غريب الوجه واليد واللسان: وهو في طريقه إلى بغداد . مع الفارق في عروبة المكان:

ولكـــن الفتـــى العربـــي فيهـــا

غريـب الوجـه واليـد واللسـان

و"جبرا" في انتحائه هذا المنحى الاغترابي، إنما يعبّر عن مأساته التي هي مأساة شعب بأسره لذلك عمد إلى بناء "فضائه الجغرافي من خلال ذكر أمكنة غريبة تجري فيها حوادث لا تقلّ عنها غرابة، فالغرف غريبة الشكل والأثاث، والستائر لا تخفي وراءها أية نوافذ، والمرايا لا تعكس صور الذين ينظرون فيها".(51).

لقد عانى "جبرا" من المرحلة الانتقالية فتسرّب جانب من هذه المعاناة في رواية "صيادون في شارع ضيق"، حين فرّق (بطل الرواية الجديد) "أمين سمّاع" بين حياتين، رمز إليهما بامرأتين تمثلان الماضي والحاضر "ونتيجة ذلك هي أننا نشتهي مزيجاً من الجمال القديم . السمين المكتنز . وجمال ممثلات السينما. أفليس معنى ذلك أننا في عصر انتقال، حتى في مسائل الذوق".(52).

لقد حلَّ "جبرا" ببغداد حاملاً صليب القدس، وعذابات التشرد الأول، أو كما قال بطل الرواية "هاهو ذا "أمين سماع"، قادماً يحمل وجهاً كوجه المسيح"(53)، ولم يكن يدري أنها ستكون الحيّز المكاني الذي ذاعت فيه شهرته، واحتضن حبه كما احتضن رفاته. بعد رحلة لذاذات وشهرة.

كان يحسب في البداية أن البعد عن الوطن لن يطول سوى أسابيع أو شهور، وأن العين ستعود لتكتحل بمشاهد (كنيسة المهد) في (بيت لحم) و(قبة الصخرة) في (القدس)! ولكن هيهات!

حينما حلَّ "جبرا" ببغداد ابتدأ التدريس في جامعتها . كما يروي أحد طلابه . بأسلوب جديد، إذ "أخرج فلسطين من كتب الجغرافيا والتاريخ، وجعلها حقيقة ملموسة، تصبغ وجوهنا كل يوم... كنا نحس في وجوده بارتياح غريب، ونوع من التباهي الغرير... نحن في قسم اللغات الأجنبية،

في كلية أنجبت كوكبة من الشعراء والفنانين في العقد الرابع مما تلاه من هذا القرن العشرين. جميع أساتذتنا من مخلفات جيش الامبراطورية البريطانية التي "لا تغرب الشمس عن مغانيها"، رئيس القسم من سلاح الطيران، يرهبه الجميع، حتى عميد الكلية، وقسم "اللغات الأجنبية"، ليس فيه غير اللغة الإنكليزية.

فلما جاءنا ذلك الفرنسي "مسيو توبييه". ليعلّمنا لغة قومه، لم يصمد أمام عملاق الطيران
أكثر من سنة... وما لبثنا أن سم
حتى عاد إلى باريس ليموت ه
قليلة... مات غماً، وكمداً لا شك
هذا "اللا اوروبي" الحامل ماج
الأديب الشاعر، الرسام، المت
المتمتع بشعبية واسعة بين الط
سيصمد وإلى جانبه أحمر الوج
كل مؤهلاته سنتان في معه
بريطانيا، ثم سنوات الحرب العا
مطابخ الجيش البريطاني، حيث
"فرم البصل"، لكنه جاء يدرّسنا لـ
يحسن غيرها. كيف تضع هذا ا
ذلك؟ وكيف ننظر نحن إلى
ذاك؟..".(54).

- انتقل جبرا من التدريس في أعرق جامعة بريطانية إلى أعرق جامعة أمريكية.

إن الأديب كالشعلة المضيئ
تجمع حولها السمّار، فما إن وقف المثقفون على ثقافة "جبرا" حتى ذاع صيته في أنحاء العراق، ثم مالبث أن اجتاز الحدود إلى لبنان وغيرها، فالتفّ حوله المثقفون، وعقدت معه أجمل جلسات الأدب والفن والثقافة، في مقهى (البرازيلية) ببغداد ملتقى النخبة المثقفة، وعلى أرصفة شارع الرشيد الضيّقة، حيث كانت دروب روايته الأولى بالعربية "صيادون في شارع ضيق"، والتي ابتدأ كتابة سطورها الأولى في أمريكا بعيد زواجه ببرهةٍ قصيرة، وأشار فيها إلى بعض مناحي الحياة في ذلك الشارع، وتلك العاصمة. تلك المناحي التي كان يسير فيها معه أصدقاؤه من الكتاب والمثقفين الذين لم يلاحظوها .وهم أهلها .كما لاحظتها عين هذا القادم الجديد الذي قال: "ولما رحت أشقّ طريقي بين الجمهور الدافق، أحسست بعزلتي التامة عن الإنسانية، ومع ذلك، هؤلاء الناس الذين تأمّلت في حياتهم، وأشفقت على مصيرهم، والخوف والقلق كامنان في عيونهم. لقد جلست شهراً بعد شهر، كنبي أثقلت كاهله السنون، أفكر في أوصابهم".(55).

"... رواد "البرازيلية" تلك الأيام، شعراء
تعرفونهم.. هم عماد النهضة
مسينيات: بلند الحيدري، عبد
بدر شاكر السياب، (كانوا يدفعون
ذل طاقة، وشباب غيرهم، ومن
ليم، وأخوه نزار، شاكر حسن آل
، وآخرون، وأغلبهم ودّع الحياة
هم يسير نحو توديعها بسرعة،
الماضي، بما ثقل على كواهلهم،
ا لا يوصف، ولا يعادل، لأن ما
به الكلمات.

. بغداد التي كافأت جبرا على إبداعه وتألقه بـ"لميعة" الأنثى الرائعة، لم تبخل عليه بعشرات الأصدقاء الذين كان لهم شأن كبير في الحياة المعاصرة العربية، وغير العربية.

مردان" يتابع "جبرا" حتى غرفته
تكتب هذه الأيام يا أستاذنا؟...
ن كتاب "جيمز فريزر"، بعنوان
بي" يتعلقان بأسطورة (تموز)
اطير الشرق القديمة. أعدّهما
للنشر...

ــ لكن. هل من وسيلة لتجهيز نسخة مخطوطة مقروءة؟... أنا أبيّضها لك.. هات. اقرأ ما لديك وأنا أ كتب، وأتعلّم مما تترجم، فأكن أول قارئ لهذا الكتاب... يسمع ما يملي عليه "جبرا"، وهو يجوّد في الحظ جهده... وهكذا ولد أول كتاب ترجمه "جبرا" ببغداد وكان (بودلير العراق) [حسين مردان]، أول القارئين وأسعدهم...".(56).

فـي عـام 1952 حصـل "جبـرا" علـى منحـة دراسية من جامعة "هارفرد" وهناك قرأ كثيراً والتقى مـع البروفسـور "أي.أي.رتشـاردز"، وهـو مثلـه مـن (أهـل كمبـردج)، انتقـل مـن التـدريس مـن أعـرق جامعـة بريطانيـة، إلـى أعرق جامعـة أمريكيـة، ومـا إن عـاد "جبـرا" بعـد سـنتين إلـى بغـداد حتـى أخـذ عملـه الثقافي الميداني يظهر إلـى الوجود، فأسّس أكثر من هيئـة ثقافيـة، وأشرف علـى إصـدار أكثـر مـن مجلـة أدبيـة، وظـل طـوال عقـود حياتـه الخمسـة فـي العراق ((يعطـي مـا يطلـب منـه فـي بشاشـة... يصـغي إلـى مـا يقولـه الآخـرون حـول مـا يكتـب ويترجم، وربمـا أخذ رأي بعض طلاّبه . بتواضـعٍ جمّ ـ فـي موضـوع أدبـي نـال عليـه . فيمـا بعـد جـائزة عالمية.

مع ذلك فإن "جبرا" الشاب الزاخر بالخصب والعطـاء، المتـألّق فـي الإبـداع، عـانى فـي بـدايات المرحلـة البغداديـة مـن فروقـات النقلـة الجديـدة، مابين الحياة في الغرب والشرق، ووجد وهو الشاب الممتلـئ نشـاطاً وحيويـة، أن عليـه السـعي إلـى إشباع الهاجس العاطفي في نفسه، وكان قد ظن أنــه رواه مــن حســناوات أوروبــا، لكنــه فــي هــذا المجتمـع الشـرقي الإسـلامي، لا يمكـن أن يسـكت لهفته تجاه الأنثى إلاّ بمشروع حياة.. ورأى تهافت الطالبـات عليـه فـي الجامعـة، وأحـسَّ بلسـعات نظـرات بعـض المدرّسـات معـه فـي الكليـة، لكـن واحدة بعينها هي التي ملكت عليه . في النهاية . حواســه، واسـتعمرت تفكيـره، بعـد أن ظنهـا فـي البدايـة . كغيـره . صـعبة المنـال، نظراً لتفاوت الوضع الاجتماعي بينهما، فهو اللاجئ الفلسطيني الـذي بـدأ يكـوّن نفسـه مـن نقطـة الصـفر، وهـي "لميعـة العسـكري" سـليلة العراقـة الاصـيلة، و ابنـة "محمد برقـي العسـكري" آمر اللـواء سـابقاً، والنائـب في مجلس الأمة لاحقاً، خالها الفريق "بكر صدقي العسـكري"، قائـد أول انقـلاب عسـكري فـي قطـر عربـي، وكل ذلك قد أبقـى . كما يقول "جبرا" . "علـى هالـة مـا، حـول لميعـة، تـوحي بتنائيهـا عـن معظم النـاس، وربمـا تعاليهـا عليهم، منذ أن كانـت طالبـة فـي دار المعلمـين العاليـة"، إلـى مـا بعـد حصولها على الماجستير في الأدب الإنكليزي من جامعة (وسكاسن)، في "ماديسون" بأمريكا. حيث بدأت . بعد عودتها . أواصر الصداقة تنعقد بين القلبين.

يقـول "جبـرا" لـن أنسـى يـوم انـدهش أحـد زملائـي فـي الكليـة وهـو خـريج جامعـة "أكسـفورد" حيث علم بأن ثمة علاقة صداقة بيننا. أنا الغريب القــادم مــن فلســطين، وهــي المشــهورة بجمالهــا وكبريائها وخلفيتها الاجتماعية، فقال: "لميعة برقي العسكري! ما الذي أوصلك إليها! كنا أيام التلمذة في (العالية) لا نحلم بأننا سنستطيع يوماً أن نقول لها، ولو من بعيد صباح الخير!".(57).

لقـد اتضـحت ملامـح شخصـية كـل واحـد منهمـا فـي ذهـن الآخـر، فمـا إن استجاب "جبـرا" لدعوة "لميعة" إلى الإسلام، وإعلان إسلامه، حتى استجابت . هي . لدعوته للزواج، وكان ذلك في نهايــة عــام 1951(58). فألهمــه الحــب روائــع لوحاتـه الفنيـة، ومـن ثـم أروع ملامـح الشخصـيات الإنسانية الروائية، وحين حصل "جبرا" على منحة الزمالـة لتدريس أدب "فوكنر" في جامعـة "هـارفرد" اصطحب زوجته معه إلى أمريكا. لكنّ العروسين لـم يسـعدا طـويلاً بحـلاوة شـهر العسـل لاضـطرار "لميعـة" للعـودة إلـى بغداد لظـروف طارئـة، وكـي يبـدّد "جبـرا" أثـر الغربـة الجديـدة، بـدأ هنـاك كتابـة السـطور الأولـى مـن روايتـه "صـيادون فـي شـارع ضــيق"، كمــا يقــول: "كانــت تجربتــي البغداديــة متمازجة مع تجربتي الفلسطينية تلحّ عليّ بقوة... كنت قد تزوجت حديثاً في ظروف صعبة، ومرّت علـيَّ ليـالي لا أعـرف النـوم... لأن شـيئاً مـا يلـحّ علـيَّ أن أكتـب عن هذه التجربـة... خصوصـاً أن

زوجتي اضطرّت إلى العودة إلى بغداد، وإلى أن تتركني لظروف قاهرة، وأنا في أول الزواج، فوجدت أن الطريقة الوحيدة كي أريح نفسي، هي أن أكتب عن هذه التجربة. فجلست وكتبت الصفحات الأولى... وكتبت.. وكتبت صفحات كثيرة جداً. لأنني أريد أن أفرغ ما في نفسي، دون أن أعي أنني سأجعل مما كتبت رواية كاملة... وكانت النتيجة أن ما كتبته أخذ في النهاية شكل رواية. وواقع الأمر أن روايتي لم تبدأ عندما كتبتها كما هي "صيادون في شارع ضيق"، لأن الكثير مما كتبته حذفته، لأنه لم يكن منسجماً مع الفكرة الروائية التي تبلورت فيما بعد...".(59).

إن عوامل الإبداع قد تضافرت في نفس "جبرا" وكانت المحرّضات والمثيرات كثيرة. لكن (بغداد)، و(فلسطين) و(لميعة)، تعدّ الثالوث الإبداعي الأساسي في حوافزه، وترميزاته، التي انطوت عليها رواياته وحملت شهرته إلى الآفاق. كما تتضح في الملامح الآتية:

1 . غدت "بغداد" جزءاً من تاريخه، لا يمكن فصلها عنه، وهذا ما عبّرت عنه الشخصيات والأمكنة المجسّدة في روايته الأخيرة "يوميات سراب عفان"، إذ حملت الكثير من أجواء منطقته السكنية في بغداد ولاسيما "شارع الأميرات"، "ولم تكن فقط من نفحات الشارع. بل إنها جاءت محمّلة بالكثير من تفاصيله وألوانه وأمطاره وشموسه".(60).

لكن المرحلة التاريخية الحادّة التي حلّ فيها "جبرا" ببغداد، كانت ذات تأثير كبير على مجالات الفكر والفن والسياسة، وقد كشفت عن "عجز الصيغ السائدة أو استنفادها لما كانت تختزنه من حيوية، ولما كانت تمثله من احتمالات"، (61)، "ففي تلك المرحلة الصعبة، وجد "جبرا" في بغداد . التي كانت تعيش حقبة غليانها السياسي والفكري والأدبي و الفني الجديد . الأرضية المناسبة لبلورة تلك الأفكار التي تدعو إلى ضرورة التجديد، والتي ظلّت حبيسة في داخله، منذ أن كان طالباً في الثانوية بالقدس"، يقول: "وعندما وصلتُ إلى بغداد أواخر عام 1948، لم أكن أتوقّع أنني سأجد فيها فجأة الأرض الرائعة الخصبة التي ستتلقّى هذا العشق مني للتغير والتجديد تلقّياً سيزداد ويتسع، بحيث يصبح في النهاية حافز أصحاب الرؤى التي بمجموعها ستكون قوى التغيير. لا في التعبير فقط، وإنما في المنحى الحضاري الذي كان لابدَّ لنا منه بعد نكبتها في فلسطين"، (62)، وهو بهذه الإشارة الدالّة يضعنا أمام مشروع حياته الذي سيحمله مبدعاً، ومفكراً ومساهماً في الحياة الثقافية لهذه المدينة (بغداد) وفي مختلف مجالاتها"(63)، والمتبصّر في تاريخ الأدب العربي المعاصر يجد أنه "لم تأخذ مدينة من الحضور والأهمية في حياة رجل ثقافة وأدب وفن، أو أحدثت من الأثر في نفسه وفكره، كما أخذت بغداد، وأحدثت في حياة "جبرا" وفكره، كما لم تنل مدينة من الاهتمام الذي يبديه بها مثقف وأديب بتفاصيل حياتها الغنية أدباً وفناً ومعطيات حياة حاضرة وتاريخاً، مثلما نالت بغداد من اهتمام "جبرا" في وجوه الحياة كافةِ، بل لا يمكن الحديث عن الجديد والتجديد في حياة بغداد خلال ما يقرب من نصف قرن من حياتها، دون أن يكون لـ "جبرا" حضوره في هذا الحديث، حضوراً وإبداعاً وفكراً نقدياً".(64).

2 . أما "فلسطين" فـ"تظلّ أكثر حضوراً وفاعلية، لا في رواياته فحسب. بل في كل أدبه، بوصفها أقرب الأماكن إلى نفسه. يستعيد فيها طفولته وصباه، لأن فيها "تشكلت أولى التجارب والرؤى والأصوات..." ومن هذه التجارب، وصفه لمدينة بيت لحم، وطبيعة الحياة فيها، و"القدس"، أكثر المدن حضوراً في رواياته، إذ لا تكاد تخلو رواية من ذكر هذه المدينة"، وحين حطّ الرحال

– في رواية
ث عن وليد
عود يبدع جبرا
صية سراب
ل شخصية
ية بين
صياته
ائية.

ببغداد لم يستطع أن يذكر ملامح أي مدينة في العالم سوى مدينة واحدة. "مدينة واحدة أذكرها.. أذكرها طيلة الوقت، تركت جزءاً من حياتي مدفوناً تحت أنقاضها، تحت أشجارها المجرّحة، وسقوفها المهدّمة، وقد أتيت إلى بغداد وعيناي ما زالتا تتشبثان بالقدس". (65).

القدس مدار تفكيره وبؤرة وعيه... لا يزال يذكر حياته مع أسرته في البيت الذي انتقل إليه من "بيت لحم"، على الرغم من استقراره في بغداد وزواجه، وتألق نجمه في سماء الإبداع "... ،كان من عادتي أن أستيقظ قبيل الفجرعلى أصوات الفلاحات القادمات من القرى المجاورة، حاملات سلال الخضار إلى السوق، وقد جلس قرب نافذتنا العليا هذه، يسترحن من السير الشاق قبل بلوغهن (سوف الخضرة) في باب الخليل، فيصدر عنهن، وعن دوابهن لغط كثير".(66). وحين يتقدّم به العمر، ويسكن إلى إبداعه الروائي، تقفز فلسطين إلى مقدمة الذاكرة، ففي رواية "البحث عن وليد مسعود"، يبدع "جبرا" شخصية "سراب" أجمل شخصية أنثوية، بين شخصياته الروائية وأروعها، ويحمّلها بعداً وطنياً، يسقطه على الحدث. فابنة السادسة والعشرين عندما تكون في باريس، وفي ذروة تجربة عشقها مع "نائل" تقرّر الرحيل إلى فلسطين لخوض تجربة الخلاص، مصمّمة على مجابهة الاحتلال بملء إرادتها، وتعتذر عن البقاء إلى جانب"نائل" الذي أغراها بالزواج، مضحية بالعشق والعشيق، وهذا ما جعلها شخصية أنثوية نوعية. اقتربت ملامحها من بعض ملامح "ماتيلدا" في رواية "الأبيض والأسود"، رائعة الأديب الفرنسي "ستندال" وقد عبّرت عن الفكر الذي يحمله "جبرا" وجسّدت رؤاه التاريخية والوطنية والاجتماعية والثقافية، وتطلّعاته إلى جيل الفتيات الفلسطينيات اللواتي ولدن في الشتات، وعشن مأساة ضرب المقاومة في لبنان، والنضال السرّي في أوروبا الغربية.

وإذا كانت بغداد قد احتضنت "جبرا" احتضان الأم لطفلها، إلاّ أن ذلك كان بجسده، لأن مشاعره وأحاسيسه ظلّت تحوم هناك في فلسطين، وقد جسّدت رواياته هذه النوعية في الارتباط الذي يعبّر عن نفسية المبدع، على الرغم مما يمكن أن يلاحظ من ثنائية بين فلسطين وبغداد في التغلغل المكاني الروائي. لكن البارز يظل محصوراً في الشعور الفكري الموحّد الذي يربطه بـ(بيت لحم، والقدس)، المنبت الأصلي، وعدم تخلّيه عنه، رغم المؤثرات المتنوعة، ذلك ما عبّر عنه قديماً "أبو تمام"، في بيتيه المعروفين:

نقّل فؤادك حيث شئتَ من الهوى

مـا الحـب إلاَّ للحبيـب الأول

كم منزلٍ في الأرض يألفه الفتى

وحنينـه أبـداً لأول منـزل

3 . وفي المنظور الواقعي اليومي، تغدو "لميعة العسكري" شريكة عمره. أما في المنظورين الفني والأدبي، فهي عقدة الوصل الإنساني، تندمج فيه لتجمع بين "القدس"، و"بغداد"، لأنها الأنثى الأروع "التي جعلت ما حدث . لكلينا آنئذٍ، وفي السنين اللاحقة . سحراً تتمحور فيه معاني الحياة، ليس فقط كأناس وعلاقات متداخلة، يغني بعضها بعضاً، وليس فقط كتجارب متواترة تعاش بكل لذاتها وعذاباتها وتناقضاتها، بل كإبداعات أيضاً تعطي التجربة كل مرة قيمها العميقة، وتفرّدها الدائم".(67).

يلمّح "جبرا" إلى علاقته بـ"لميعة" تلميحاً يمنعه من التصريح بسبب ماكان يضمره تجاهها من نوايا حسنة، ثم ما أسفرت عنه هذه العلاقة

– كان المجنون الع... الذي ... الجدران ... تفصله "لميعة".

من حبّ صارخ، وزواج ناجح، و
شخصياته الروائية. من هذه النا
عن غيرة "لميعة" من "كزين" م
كلية الملك العالية التي أهدى إ
(المرأة التي حلمت أنها البحر)
من عتابها الغاضب:"ـ ولكن..
أنك فارقت اللوحة التي تدّعي
لمن أهديت (المرأة التي حلمت
وهكذا، لوجه الله؟...

أنا زعلانة، وأريد اللوحة...

- لأن "جبرا" أحب نافذة بيتها زرعت له فيها (نبتة العشاق).

كما أن "لميعة" تظهر غيرتها في فترة الخطوبة من التلميذة التي لفتت أنظار "جبرا" حتى إنها ربما اتهمته بالخيانة التي عبّر عنها بقوله:"وكان لي في تلك الليلة مشهد جنوني مع لميعة، وهي تتهمني بأشنع ما يتهم به المحبوب".(69).

كانت "لميعة" الأنثى التي بهرت "جبرا" الفنان والأديب، فرسم صورتها، ووصف جوانب جميلة من علاقته معها. وكما كان المجنون العذري يقبّل الجدران التي تفصله عن محبوبته ليلى، فإن "جبرا" يمتعه أن يصف دارها قبل الخطوبة، ويركّز على (النافذة)، التي تتحوّل إلى مرصد، تقف خلفه "أم لميعة" لترصد ضيوف ابنتها: "في أول حفلة شاي أقامتها لنا "لميعة" في حديقة دارها، كنا أربعة رجال، أو خمسة، وثلاث نساء، حين جاءت "أم عامر"، "والدة لميعة"، ونظرت إلى ضيوف ابنتها من خلال النافذة... وفجأة . كما قالت أم عامر فيما بعد لابنتها . أجفلت حين وقعت عيناها عليّ. أنا دون الآخرين، وأنا منهمك بالحديث، وأخذ قلبها يخفق بسرعة، تحرّك في صدرها هاجس غريب، وتساءلت: من هذا الشاب؟ فتحت باب الشرفة، وقبل أن تتقدّم نحونا، نادت "لميعة" إليها، وأغلقت الباب وراءها، وسألتها: (من هذا الرجل؟)مشيرة إليَّ من خلال النافذة، فضحكت "لميعة"، تفهّمت "لميعة" قصدها، وأجابت مستمرّة في ضحكها: هذا الرجل غريب. ماما. فلسطيني. لا تخافي.. ومسيحي أيضاً.. هدّئي روعك".(70).

ومن أجل "لميعة" أحبّ "جبرا" (النافذة)، في بيتها، ولمست . هي حبه لها . فزرعت فيها نبتة خضراء اسمها (نبتة العشاق) لعلّها نوع من الحبق البغدادي النادر، فتكرّرت جلساتهما أمام الحبق وكانت "لميعة" تلفت نظره إليها "أوف.. من الذي سينعشها". (71).

واحتفاء "جبرا" بـ "لميعة" كاحتفاء "السياب" بـ"وفيقة، و"أراغون" بـ"إليزا" خلدّها... إذ انتقل وهج الحب إلى وهج الإبداع، وخصّها في "شارع الأميرات"، بنصيب الأسد. بعد أن زيّن الغلاف بلوحةٍ ملوّنة لها، من إبداعه، وفي ذلك "دلالة على أهمية صاحبة الصورة، ومدى تأثيرها، وحضورها في تشكيل مسار الأحداث في السيرة، وهذا ما يفصح عنه متن "شارع الأميرات" إذ نجد لـ "لميعة" حضورها البارز في حياة البطل، الذي أسهم بشكل فعّال في تحريك مسار الأحداث في السيرة، وتتضّح هذه الأهمية بشكل بارز في المساحة التي تخيّلها الفصل السادس الذي جاء تحت عنوان (لميعة والسنة العجائبية)، فنجد أن هذا الفصل يشغل ما يقارب ثلثي الكتاب في حين جاءت الفصول الخمسة الأخرى لتشغل مساحة ثلث الكتاب، أو أكثر من ذلك بقليل".(72).

خاتمة:

إن بغداد التي كافأت "جبرا" على إبداعه وتألّقه بـ "لميعة" الأنثى الرائعة، لم تبخل عليه بعشرات الأصدقاء الذين كان لهم شأن كبير في الحياة المعاصرة العربية، وغير العربية، من أمثال "ديزموند ستيوارت"، مبدع رواية "فهد بين

الأعشاب"، الذي أسّس مع "جبرا" قسم اللغة الإنكليزية في الجامعة، والتقى في بيته مع "عدنان رؤوف"، و"بلند الحيدري"، و"روبرت هملتون"، صديقه الذي كان يلتقي به عندما كان مديراً لمتحف "روكفلر" للآثار الفلسطينية في القدس، ثم انتقل إلى بغداد لينضمّ إلى بعثة الآثار البريطانية وقد دعا "جبرا" لزيارة دار الملك علي كي يعرّفه على السيد "ماكس مالون" عالم الآثار الشهير، ولم يكن يعلم أن هذا المهندس الأثري مكتشف "النمرود" هو زوج الروائية الشهيرة "أجاثا كريستي"، وقد نبّهه إلى ذلك زميله "ديزموند ستيوارت" فكاد يطير من الفرح، ولم يتمالك نفسه حتى أسرع للقائها "ذهبت إليها وسألتها مباشرة! هل أنت حقاً أجاثا كريستي؟ ضحكت السيدة الفاضلة، وأجابت ببساطة: نعم.

قلت: يؤسفني جداً أنني لم أكن أعلم ذلك....

قالت: أحسن. أحسن! متى ستزورنا في نمرود؟".(73).

وتوطّدت صداقته معها، وأحسّ أنه أ مام كنز ثمين، وهو يرى الكاتبة البوليسية تعيش في غرفة طينية صغيرة عام 1951، وتكتب مسرحياتها الذائعة الصيت (المصيدة)، التي ما زالت تعرض في لندن من عام 1952، حتى أيامنا هذه من دون انقطاع، وغدت المسرحية الأشهر التي حطّمت جميع الأرقام القياسية للعرض في العالم، وأصبحت من معالم لندن الرئيسية. ووفاء لهذه الكاتبة المبدعة فقد خصّها "جبرا" بالفصل الرابع من سيرة "شارع الأميرات".

وفي بغداد الأدب عرّفه صديقه "بلند الحيدري" على "بدر شاكر السياب"، فكان لقاءه الأول به عام 1954 وقد أشاد بالصداقة التي ربطته به، بعد أن وطّدها "بدر" بقدومه إلى بيته كلما زار بغداد،وحكى عن تجوالهما معاً في شوارعها، وهما يتحدثان عن الشعر والحياة، وقد خصّ "جبرا" شعر "السياب" بعدد من الدراسات النقدية الهامة، ولم ينسَ صداقتهما بعد رحيل "السياب" فكتب في الذكرى السادسة لرحيله مقالته المشهورة "شاعر لم ترأف به الحياة"، وقف فيها على الصداقة المتينة التي كانت تمد أواصرها بينهما، مركّزاً على الجوانب الإنسانية في الشاعر المجّد، الذي أحدث انقلاباً جذرياً في الشعر العربي.

وبغداد التي احتضنت "جبرا" الفنان، ورفعته إلى المكانة العالية التي يستحقها. قابل معروفها بمعروف وإحسان، فمنذ أن استقرّ به المقام في ربوعها، سعى إلى تأسيس قسم الأدب الإنكليزي مع "ستيوارت" ثم شجّع الطلبة على ارتياد المسرح، وحثّهم على التمثيل وتعلّم الموسيقا، وعمل على تأسيس جمعيات للمسرح، والموسيقا، والمناظرات بالعربية والإنكليزية، والرسم، كما أسّس جماعة بغداد للفن الحديث، وكان حريصاً على ارتياد مقهى "البرازيلية" والمقهى السويسري، حيث كن يلتقي مع النخبة المثقفة من فنانين وأدباء وتشكيليين وسياسيين، أمثال نازك الملائكة، وخلدون، وساطع الحصري، وعبد العزيز الدروبي، وسواهم من أساتيذ الجيل وروّاده.

لكن بغداد الأدب والثقافة والفن والجامعة التي شاركت في تشكيل "جبرا" الإنسان المتعدّد الإبداع، ونشرت صيته، هي غير بغداد الرسمية التي عملت في النهاية . غير المستحبّة . على إبعاده عن الجامعة بسبب مبالغته، ولميعة في إعلان علاقتهما، وبسبب الاستغناء التدريجي عن (الكادر) التعليمي الفلسطيني.... ثم يطير ولميعة إلى "كمبردج ماسوستش"، لتتوالى فصول الحياة التي رسمت بعضها فصول "شارع الأميرات" مثرية الأدب العربي في أفقر فصوله وأعقدها "السيرة الذاتية"، كما هو شأن مبدعات "جبرا إبراهيم جبرا"

جميعاً..". (74).

ولما كانت بغداد والقاهرة والرباط وبيروت ودمشق وسواها من العواصم العربية ميادين "جبرا" العربية التي شهدت محاضراته، ورصدت صحفها إبداعاته، فإن القدس وبيت لحم وفلسطين جوهر شخصيته التي جسّدتها (البئر الأولى) بحكايات الطفولة، ومفارقاتها وعنائها "كما حفلت بإضاءات من يروي سيرة هذه الطفولة لمحيطها، وقد أردفها بـ"شارع الأميرات"، "فرفد مكتبة السيرة الذاتية العربية بهذين العملين اللذين كانا علامةً فارقةً في السيرة الذاتية العربية من جهة، ورصيداً أدبياً مميّزاً في نتاج "جبرا" نفسه، وإضافة جديدة للسير الأدبية التي كتبها: طه حسين في (الأيام) وميخائيل نعيمة في (سبعون) وعباس محمود العقاد في (أنا) وأحمد أمين في (حياتي) وتوفيق يوسف عواد في (حصاد العمر) وشكري عياد في (العيش على الحافة) وطه الحاجري في (الليالي)....

❒

الهوامش:

(1) . علي أدهم، لماذا يشقى الإنسان، ص 260. مطبعة نهضة مصر (د.ت).

(2) . جبرا إبراهيم جبرا، معايشة النمرة وأوراق أخرى. ص 12، المؤسسة العربية للدراسات. بيروت 1992.

(3) . خليل شكري هياس. سيرة جبرا الذاتية في البئر المهجورة وشارع الأميرات، ص 52، اتحاد الكتاب العرب . دمشق 2001.

(4) . جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، ص 32، دار المكتبة العصرية، بيروت 1967.

(5) . الرحلة الثامنة. ص 33.

(6) . الرحلة الثامنة. ص 32.

(7) . جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود. ص 178 . 179. دار الآداب ط/2، بيروت 1982.

(8) . جبرا إبراهيم جبرا، البئر الأولى، ص 29، رياض نجيب الريس للكتب والنشر. لندن 1986.

(9) . خليل محمد الشيخ. سيرة جبرا، وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية، مجلة أبحاث اليرموك. إربد. الأردن. المجلد 7، العدد 1 السنة 1989.

(10) . جبرا إبراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، ص 391، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1985.

(11) . البئر الأولى. ص 19.

(12) . سيرة جبرا وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية. مرجع سابق. ص 76.

(13) . معايشة النمرة وأوراق أخرى. ص 277.

(14) . البئر الأولى. ص 64.

(15) . البئر الأولى. ص 190.

(16) . جبرا إبراهيم جبرا، صيادون في شارع ضيق، ترجمة: محمد عصفور، ص 16، دار الآداب ط3، بيروت، 1988.

(17) . صيادون في شارع ضيق، ص 17.

(18) . سيرة جبرا وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية. ص 88.

(19) . صيادون في شارع ضيق، ص16.

(20) . جبرا إبراهيم جبرا، شارع الأميرات، ص 25 . 26، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1994.

(21) . معايشة النمرة وأوراق أخرى. ص 159 . 160.

(22) . البئر الأولى. وينظر نبيل سليمان، الكتابة والاستجابة. ص 93 اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2000.

(23) . جبرا إبراهيم جبرا، عود على أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال. مجلة حوار. ص 70، العدد 32، بيروت، آب، 1966.

(24) . عود على أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال، ص

.75.

(25) . د.صلاح فضل، إبداعات أديب راحل. سلام علي جبرا. مجلة العربي. ص 108. العدد 438، الكويت . مايو . أيار . 1995.

(26) . د.فيصل دراج. الزمن الرومانسي في ((صراخ في ليل طويل))، مجلة شؤون أدبية، ص 114. العدد 31، الإمارات 1995.

(27) . شارع الأميرات. ص 27.

(28) . معايشة النمرة. ص27.

(29) . معايشة النمرة. ص 153.

(30) . معايشة النمرة. ص 153. وسيرة جبرا الذاتية، في البئر المهجورة وشارع الأميرات. ص 205.

(31) . معايشة النمرة. ص 153.

(32) . شارع الأميرات، ص 244 . 245.

(33) . سيرة جبرا الذاتية في البئر المهجورة وشارع الأميرات. ص 156.

(34) . معايشة النمرة. ص 52.

(35) . جبرا إبراهيم جبرا، الحرية والطوفان، ص 152. دراسات نقدية . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط2، بيروت 1979، وأقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال. ص 43 . 44. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت 1992.

(36) . شارع الأميرات. ص 33.

(37) . جبرا إبراهيم جبرا، مجلة الموقف الأدبي. ص 135. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. شباط. 1981.

(38) . معايشة النمرة. ص 114، ود.ماجدة حمود، جبرا إبراهيم جبرا، ناقداً مبدعاً، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 719، دمشق 2000/7/29.

(39) . للوقوف على ذلك ينظر الحاشية رقم 12 التي كتبها محمد أول ظاهر. تعليقاً على دراسته: صورة الفلسطيني في عالم جبرا الروائي. مجلة المعرفة ص 26، العدد 71. دمشق، أيلول، 1984.

(40) . محمد جمال باروت. المقدمات الأيديولوجية لمشروع الحداثة الشعرية. حركة مجلة شعر (1975 . 1964). مجلة المعرفة. ص 88. وما بعد. العدد 271. دمشق. 1984.

(41)ـ صورة الفلسطيني في عالم جبرا الروائي. ص 29.

(42)ـ صورة الفلسطيني في عالم جبرا الروائي. ص90.

(43). رياض نجيب الريس. الفترة الحرجة. ص 111. المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر. بيروت. 1965.

(44). الفترة الحرجة. ص 113.

(45)ـ العدد 23. سنة 4 بيروت، تموز، آب 1966، وقد شارك فيها "جبرا" بكتاباته عن الحداثة والحرية من منظور نقدي وقد استفاد رئيس التحرير الشاعر توفيق صايغ من رؤية جبرا الفنية.

(46). الفترة الحرجة. ص 114.

(47)ـ عبد الحميد زراقط. الحداثة الشعرية في تجمّع "شعر" المرحلة الأولى. مجلة الكاتب العربي. ص 108، العدد 47، دمشق 1999.

(48)ـ محمد عزام، المنهج الموضوعي. ص 194، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999.

(49)ـ الحرية والطوفان، ص 51، وينابيع الرؤيا، ص 142، وانظر ماجد السامرائي: جبرا إبراهيم جبرا، أسئلة الإبداع، سؤال الحرية، مجلة شؤون أدبية، ص 101، العدد 31، الإمارات العربية 1995.

(50). جبرا إبراهيم جبرا، الغرف الأخرى، مكتبة الشرق الأوسط. ط2، بغداد 1987.

(51)ـ د. يوسف حطيني. مكونات السرد في الرواية الفلسطينية ص 127، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999.

(52). ص43.

(53). ص32.

(54). د.عبد الواحد لؤلؤة. معلمي الأول. مجلة شؤون أدبية، ص 93، العدد 31، الإمارات العربية 1995.

(55). صيادون في شارع ضيق، ص 63.

(56). معلمي الأول. ص 95.

(57). شارع الأميرات. ص 110.

(58)- وقد ورد في بعض الكتابات التي تناولت حياة جبرا أن زواجه كان أول عام 1952.

(59). معايشة النمرة. ص 278.

(60). شارع الأميرات. ص87.

(61). معايشة النمرة. ص 11

(62). ينابيع الرؤية. ص 108.

(63)- سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى و شارع الأميرات. ص200.

(64). ماجد السامرائي. خطوات مع جبرا إبراهيم جبرا، في شارع الأميرات. مجلة عمّان، الأردن، ص21، العدد 49، لسنة 1999.

(65). صيادون في شارع ضيق، ص 15 . 16.

(66). البئر الأولى، ص 187 . 188.

(67). ماجد السامرائي. جبرا والمدينة والقدس، بغداد . القدس. بحثاً عن الزمان المجسّد. مجلة فلادلفيا الثقافية، جامعة فلادلفيا.. مجلة عمان، العدد 2،لسنة 1989.

(68). معايشة النمرة. ص 142

(69). معايشة النمرة. ص 120

(70). شارع الأميرات. ص117 .118.

(71) . شارع الأميرات

(72). ضمّت السيرة ستة فصول. انحصرت الخمسة الأولى منها مابين الصفحات (9 . 94)، أما الفصل السادس فهو يشغل الصفحات من (95 إلى 253)، وللتفصيل يمكن الرجوع إلى سيرة جبرا في البئر الأولى وشارع الأميرات. ص 64.

(73). شارع الأميرات. ص66.

(74). نبيل سليمان. الكتابة والاستجابة. ص 100.

❑❑❑

صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكـتّاب العرب

قصائد الأطفال في سورية

دراسةتطبيقية .... محمد قرانيا

ملامح المدينة العربية والإسلامية
في ألف ليلة وليلة

د.محمد عبد الرحمن يونس

تحاول هذه الدراسة أن تتبين بعض الملامح العريضة لمدن ألف ليلة وليلة منطلقة من بنية نص الليالي نفسه، باعتباره نصاً منفتحاً على عالم من التخيل السردي والإبداعي، إلا أنها لا تركز على النص باعتباره عملاً تخيلياً فقط، بل تعتبره عملاً يمكن أن يتحقق في كثير من جوانبه في بنية الزمان والمكان، فاعتبار مدن ألف ليلة وليلة مدناً وهمية لن يساعدنا على تبيان العلاقات القائمة سياسياً واجتماعياً بين المدينة وسكانها

-تحاول هذه الدراسة أن تتبين بعض الملامح العريضة لمدن ألف ليلة وليلة، منطلقة من بنية نص الليالي نفسه، باعتباره نصاً منفتحاً على عالم من التخيل السردي والإبداعي.

من جهة، وبين السلطة القائمة فيها، وبين أفراد الشعب من جهة أخرى. فإذا كانت العلاقات التي تتحكم في مدن الليالي علاقات غرائبية سحرية لا تتحقق إلا في الحلم والتخيل والذاكرة، ووفقاً لنسق ميثولوجي خرافي وأسطوري، فإن كثيراً من مدن ألف ليلة وليلة حقائق قائمة بذاتها، فلقد قامت هذه المدن منذ القديم، وعُرِفت، ولا تزال معروفة حتى الآن كبغداد والبصرة والكوفة وخراسان ودمشق وحلب، وصنعاء والاسكندرية، وفاس ومكناس وغيرها، في حين أن مدناً أخرى ذكرتها الليالي كانت غاية في العمران والهندسة المعمارية الفائقة فناً وإبداعاً وتخطيطاً ورقياً، لكننا إذا حاولنا أن نحدد معالمها على الخريطة الجغرافية الحديثة- بعد أن تشكل العالم الجغرافي تشكيلاً جديداً ونهائياً من حيث معالمه وحدوده وبحاره ومحيطاته، وعواصمه ودوله، فإننا لن نجد اسماً لهذه المدن، فإما أن تكون قد اضمحلت واندثرت نتيجة لعدم توافر الشروط الطبيعية التي تؤول إلى استمرار هذه المدن، وقد يكون من هذه الشروط وجود المياه ووجود الريف، واعتلال الهواء والتربة، ووجود المراعي كما يرى الماوردي، ففي نظره أنه "إذا تكاملت هذه الشروط في إنشاء المصر استحكمت قواعد تأبيده، ولم يزل إلا بقضاء محتوم.."(1).

وإما أن تكون قد تغيرت أسماؤها بفعل المؤثرات الجغرافية والطبيعية التي تعرضت لها قارات العالم وفق تشكلاتها الجديدة، وإما أن تكون أصلاً مدناً تشكلت مورفولوجياً وجمالياً وفق رؤية السارد الجمالية، عبر عمليات التخيل والحلم، أو عبر المثاقفة الحضارية والفكرية، التي نشأت بين مدن ألف ليلة وليلة، هذا إذا أخذنا بعين الاعتبار أن شهرزاد امرأة فاقت زمانها ومكانها علماً

ومعرفة وأدباً إذ اطلعت على ثقافات الشعوب وعاداتها وتاريخها وأشعارها، وعادات مدنها كما تقول الليالي:

"وكان الوزير له بنتان رائعتا الحسن والجمال والبهاء، الكبيرة اسمها شهرزاد والصغيرة اسمها دنيازاد، وكانت الكبيرة قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين"(2).

ويبدو أن تعدد مستويات السرد والقص من جهة، وتعدد رؤى السارد من جهة أخرى قدمت سارداً متميزاً ومبدعاً، استطاع أن يشكل هذا العالم الغرائبي من مدن بعيدة منسية في الصين والسند والهند، وواق الواق وغيرها، فتشكل المدن بهذه السحرية الغرائبية، وفق خرق لبنية الزمان وتاريخيته، وتحطيم لحدود المكان الممكن، أو المكان الواقعي، وإحلال مكان غائب وسحري عصي على التحديد والضبط بدلاً منه، كان عائداً بالدرجة الأولى إلى اطلاع الراوي على كثير من معارف عصره باعتباره عصراً منفتحاً على الثقافة الفارسية والهندية واليونانية والسريانية والهلينية. وإما أن هذه المدن قد تكون تخربت وتهدمت بفعل صيرورة التاريخ نفسه، وحركات الاضطراب والفتن والثورات المعارضة والحروب، وتعرض هذه المدن لأعمال الهدم، وتأسيس مدن جديدة بدلاً منها، وإما أنها انتهت سياسياً بزوال سلطتها وقوة ملكها، لأن: "الأمصار التي تكون كراسي الملك تخرب بخراب الدولة وانتقاضها (وذلك) أن الدولة إذا اختلت وانتقضت فإن المصر الذي يكون كرسياً لسلطانها ينتقض عمرانه وربما ينتهي في انتقاضه إلى الخراب"(3).

-تعدد مستويات السرد والقص من جهة، وتعدد رؤى السارد من جهة أخرى، قدمت سارداً استطاع أن يشكل هذا العالم الغرائبي من مدن بعيدة منسية.

ومن هذه المدن والجزر التي كان يصل إليها السندباد البحري كمدينة القرود، ومدينة الملك المهرجان، ومدينة السلاهطة ومدينة مرزرقان ومدينة شمعون، ومدينة الأبنوس، ومدن أخرى كجوهر تكني والطيرب وجزائر الكافور، ولبطة، وغيرها.

فهذه المدن، ربما يكون السارد قد تخيلها وأضاف إليها مزيداً من السحر والخرافة، والغرائبية، التي من شأنها أن تشد القارئ والمستمع، وتسهم أيضاً في نمو القصة، داخل بنية المكان، وأمكنة أخرى قد تتلاقى مع مكان القصة الذي تحدث عنه هذا السارد.

و"لقد وصل إلى قاص الليالي قصص عن الهند وفارس حاملاً الكثير من مميزات بيئته الأولى، ولكن القاص لم ير الهند ولم ير فارس ولئن رآهما هو، فإن غيره من سامعيه لم يرهما، ولئن رآهما هو فهو بعيد عن أن يلاحظ الفروق الجوهرية بين بيئته وبيئتهما"(4).

ويمكننا أن نقسم مدن ألف ليلة وليلة، بحسب معتقدات شعوبها على المستوى الديني، على الشكل الآتي:

1-المدن الإسلامية. 2-المدن المسيحية.

3-المدن اليهودية. 4-مدن الكفار والمجوس وعبدة النار وآكلي لحوم البشر.

5-المدن السحرية المنسوجة من عالم الخيال، وهي مدن الجن وتقسم إلى قسمين:

أ-مدن الجن والعفاريت المؤمنين بالله وهم أتباع النبي سليمان، وهي مدن كثيرة جداً.

ب-مدن الجن الكفرة الخارجة عن طاعة النبي سليمان.

6-مدن ذات طابع سحري خاص، وهي المدن البحرية، وسكانها يمشون على الماء، وملوكها يسمون ملوك البحار، ولهم قدرات تفوق قدرات البشر العاديين(5).

بالإضافة إلى إيمانهم بالله، مع ملاحظة أن

جميع هذه المدن باختلاف تشكيلاتها الاجتماعية، وتوجهاتها المذهبية هي مدن موشاة بالسحر والأسطورة والغرابة، لما للأسطورة من أهمية في الأدب والفن، والقصة. لأنها: "هي قوة الإعلام الرئيسية التي تضفي على الشعائر مغزى النموذج الأصلي، وعلى النبوءة صفة النموذج الأصلي للفن القصصي. لذا فإن الأسطورة هي النموذج الأصلي."(6).

وقلما نجد مدينة في ألف ليلة وليلة إلا ولها سحرتها الخاصون، وأساطيرها الخاصة، ومنجموها وفلكيوها، الذين يستشعرون الخطر قبل قدومه، ونساؤها الخبيرات بجميع فنون المكايد والحيل والخديعة، ورجالها الفانون أعمارهم في مجالس الشراب والطرب، وأجساد الجواري، والحروب الطاحنة لتعزيز بطشهم وسلطتهم بعيداً عن أية قوانين أو شرائع إنسانية أو أخلاقية.

مدن ألف ليلة وليلة مدن واقعية عبَر التاريخ منها فارضاً رؤيته وقسوته، وظلامه وضياءه في آن.

ومدن وهمية شكّلها راوٍ متشعب الاتجاهات والثقافات، بل رواة من حضارات متعاقبة ومتجاورة زمنياً وتاريخياً.

وسأحاول في هذه الدراسة التركيز على علاقة السلطة بالمواطن في مدن الليالي على المستويين الاجتماعي والطبقي، وبالتالي على مستوى الملكية، ودور هذه الملكية في اغتراب المواطن وإحساسه بالاستلاب والقطيعة بينه وبين مدينته، ودور السلطة في الليالي، في تهديم العلاقات البشرية الإنسانية، التي تحقق للمواطن توازناً وطمأنينة، وعلى بنية قصور السلطة، ودور المرأة في ترسيخ الحيلة والسحر في هذه القصور، باعتبار أن بنية القصر الداخلية تعكس وضعاً سياسياً وسوسيولوجياً وثقافياً تعيش فيه المدينة، معتمداً بالدرجة الأولى ما يعززه النص الأدبي، والحكاية من أنظمة فكرية وعلاقات متناقضة تارة ومتداخلة ومعقدة ومنسجمة تارة أخرى، ومستفيداً أيضاً من بعض خلفيات المدينة الإسلامية كما تشير إليها الأدبيات التاريخية، وإذا كان من المتعارف عليه أن للقراءة نظامين: "قراءة تذهب رأساً إلى مفاصل القصة وتأخذ بعين الاعتبار امتداد النص وتجهل ألاعيب اللغة(...) أما القراءة الأخرى فلا تغفل شيئاً، بل تزن النص وتلتصق به، وتنهمك في عملها بجد وحماس إن صح القول، وتدرك في كل نقطة من النص انقطاعات الوصل التي تقطع اللغات لا القصة"(7). فإني سأكتفي بالقراءة الأولى معتمداً على امتداد النص الأدبي داخل البنية السوسيولوجية والثقافية التي تحكم مدن الليالي، لأن القراءة الثانية تناسب نصاً من مميزاته أنه "النص الحديث، النص- الحد الأقصى"(8).

-قلما نجد مدينة في ألف ليلة وليلة إلا ولها سحرتها وأساطيرها ومنجموها وفلكيوها ونساؤها الخبيرات بجميع فنون المكايد والحيل والخديعة.

أما نصوص ألف ليلة وليلة فإن جماليتها تكمن في أنها نصوص خارج الزمان والمكان لكنها من صلبه، إنها ماضي الماضي، وحاضر الماضي(9)، والحاضر والمستقبل وما بعد المستقبل باعتبارها نصوصاً تحمل طاقة تخيلية قصوى.

وإذا كانت القراءة الإيديولوجية للنصوص الأدبية كثيراً ما تعتمد مفاهيم مسبقة ذات أطر إيديولوجية، تجعل النص "خطاب أطروحة" قبل أن يكون خطاباً إبداعياً، وتعمد على قسر هامة النص، بدلاً من أن تضيء مكوناته، فإن ثمة نصوصاً في الليالي تفرز بشكل أو بآخر بعض قسمات المنهج الأيديولوجي غير المرغوب فيه، وبالتالي يصعب التخلص نهائياً من إسقاطات "خطاب الأطروحة".

وإن بدا على هذه القراءة بعض ملامح خطاب الأطروحة، فإنه ليس مقصوداً بذاته، بل في قدرته على إضاءة بعض جوانب الليالي

العربية والفارسية والهندية هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الإيديولوجيا تشكل "نسقاً مترابطاً من المقولات التي تفسر الواقع المعيش وتنطوي في الوقت نفسه على صياغة لرؤية مستقبلية لما ينبغي أن يكون عليه هذا الواقع"(10).

تتحدد المدينة في ألف ليلة وليلة بفضائين سريين وحميمين، فضاء الرجال وفضاء النساء، مدينة الرجال ومدينة النساء، سلطة الرجال وسلطة النساء، ومن خلال بنية هذين الفضائين المكانيين تُفْرَز سياقات فكرية وثقافية تؤدي بدورها إلى سياقات سلطوية أخرى. حضور سلطوي طاغٍ في جميع بنى الحياة السياسية والثقافية والفكرية والدينية، والمدينة غارقة ببؤسها، ومذبوحة من الشريان إلى الوريد داخل هذه الفضاءات السلطوية، إنها تهجع داخل شبكة عنكبوتية من العلاقات السلطوية، والشرائح الاجتماعية المتباينة طبقياً: الخليفة والملك والأمير والجند وسادة القوم، وسيدات القصور، يسنون ويشرعون القوانين، ويسوسون بها الرعية، وعامة الناس، أي الطبقة الدنيا، وقلما تكون الطبقة الدنيا في مدن الليالي فاعلة في تشكيل الأنماط الحياتية، بل إن النمط الحياتي والسلطوي هو نمط مهيأ ومتشكل سابقاً، ومقابل طبقة السلطة نجد قطاعات عريضة من عمال وزبالين وحلاقين وبسطاء، ومسحوقين قلما يعرفون شيئاً عن عالم المدينة الداخلي المسحور، عالم شهريار وشهرزاد وقصور الحريم المزخرفة والمزينة بأجمل أنواع الزخارف وبقطيع الجواري.

-تتحدد المدينة في ألف ليلة وليلة بفضائين سريين وحميمين، فضاء الرجال وفضاء النساء، ومن خلال بنية هذين الفضائين المكانيين تفرز سياقات فكرية وثقافية تؤدي بدورها إلى سياقات سلطوية أخرى.

ومن خلال دراسة بنية قصور الحريم والجواري، سنكتشف جميع أنواع المؤامرات والدسائس والمكايد والفضائح، يسهم في ذلك هذا التخطيط الهندسي المعماري والفني ذو المواصفات السرية والفضاءات المنفتحة على سراديب ودهاليز وستائر ومصاطب وزوايا، والمفتوحة في آن على فضاء خارجي شاسع، وذلك بوساطة باب سري، أو نافذة سرية تربط المرأة بعالم المدينة الخارجي، وبمدن الرجال وعالمهم وسراديبهم، وداخل هذه السراديب والممرات الضيقة تتم عملية التجسس وتحاك المؤامرات والدسائس ضد سلطة الرجال وضد أعرافهم وتقاليدهم وقوانينهم.

ومن داخل سراديب قصور مدن ألف ليلة وليلة تُقام الصلات والعلاقات السرية والمشبوهة بين رجال السلطة وبين الجواري، وبين فضاء الحريم بشكل عام، لأن بنية السلطة باعتبارها تعتمد التملك شعاراً ورؤية، فإنها تعمد إلى عزل النساء داخل قصورهن، ومراقبتهن مراقبة حذرة، ووضع الجواسيس عليهن من الخدم، أما السرداب بالنسبة لبعض رجال القصر، فإنه يشكل بنية جمالية، وفضاء نفسياً ممتعاً، لأنه وسيلة لتسلل الأمير أو قائد الجند، أو الرجال المهمين إلى القصر، وإلى حجرات الجواري بعيداً عن عيون زوجاتهم من الحرائر، وعن عيون السلطان الرجل الأول في القصر، وعموماً فإن تخطيط القصر الهندسي يضمن للأمراء المهمين غرفاً سرية تنفتح بشكل سري على عالم الجواري عن طريق ممرات سرية، وبوابات ضيقة تغطيها الستائر الكثيفة التي تمنع النور، وكثيراً ما تستطيع الجارية المحظية عند السلطان أن تُدْخِل عشيقها- حتى ولو كان من خارج سلطة رجال القصر- من هذه الممرات ليقضي ليلة عندها، وعندما تستشعر خطراً فإنها تخفيه في السراديب السرية كما فعلت إحدى جواري الخليفة الرشيد- شمس النهار- مع عشيقها علي بن بكار، وصاحبه- أبي الحسين علي بن طاهر- إذ أدخلتهما سراً "في مقصورة وأجلستهما وإذا بالموائد وُضِعَت قدامهما فأكلا وغسلا أيديهما ثم أحضرت لهما الشراب فشربا ثم أمرتهما بالقيام فقاما معها وأدخلتهما مقصورة أخرى مركبة على

أربعة أعمدة وهي مفروشة بأفخر الفراش مزينة بأحسن الزينة"(11). وفجأة يصل الخليفة أمير المؤمنين الرشيد، فترتعد جارية شمس النهار لمنظر عفيف ومسرور سياف النقمة، وبخبرة المرأة المجربة لدهاليز القصر وخباياه، العارفة كيف تتعامل مع رجال سلطة القصر، تُطَمْئن شمس النهار ضيوفها، يقول الراوي: "فضحكت شمس النهار وقالت لا تخافوا ثم قالت ردي عليهم الجواب بقدر ما نتحول من هذا المكان ثم أنها أمرت بغلق باب القبة وإرخاء الستور على أبوابها وهم فيها وأغلقت باب القاعة ثم خرجت إلى البستان وجلست على سريرها"(12). تتصرف شمس النهار إلى استقبال الخليفة ومنادمته، بينما تتهمك الجارية في إخراج علي بن بكار من دهاليز القصر يساعدها أبو الحسن- صديقه-: "ونزلا به من على الروشن ومشيا قليلاً ثم فتحت الجارية باباً صغيراً وأخرجت أبا الحسن هو و"علي بن بكار" على مصطبة ثم صفّقت الجارية بيدها فجاء زورق فيه إنسان يجدف فأطلعتهما الجارية في الزورق"(13).

ونلاحظ أن فضاء القصر وبنية حجرات الجواري، وزخرفتها وتنميقها بشكل جمالي ومدهش، تساعد المرأة المحظية على ممارسة سلطتها وسيادتها على من دونها من العبيد والجواري الذين لا يملكون مثل هذه الحجرات- المقصورات- بالإضافة إلى أن هذه المحظية تستمد سلطتها من سلطة رجل قوي يتموضع بشكل مهم في نسق السلطة، وعندما تعي الجواري والعبيد أن السيدة المحظية لها علاقة متينة بالسلطة فإنهم يخضعون لها ويخشونها، ولا يتم التخلص من سطوتها إلا بمكيدة تطيح بها من قبل رجل مهم ذي سلطة نافذة تفوق سلطة الرجل- صاحب العلاقة معها- فيغضب الرجل الأول وينفي الثاني وجاريته، أو يقتل الثاني ويمتلك جاريته، كما في حكاية "علاء الدين أبو الشامات"(14). صراع سلطوي مرير حاقد، هدفه الأول المال والجواري والبساتين والمتاجر والأسواق، وتبقى الرعية تعايش مدناً مستلبة يعربد فيها القتل والفقر والجوع وذل الحاجة.

وتزداد سلطة نساء ألف ليلة وليلة في قصورهن بقدرتهن على إسعاد الأمراء وتغييبهم عن بنيات الزمان والمكان، وعن المدينة وهمومها ومآسيها.

إن جسد الجارية هو المعادل الموضوعي لهموم السلطة وخيباتها، وقطيعتها الإنسانية بينها وبين أفراد شعبها. ومن داخل مخبأ الجارية الضيق بجدرانه، الفسيح بطنافسه وزخارفه، وجماليات ألوانه وتخطيطها تخطيطاً زخرفياً جمالياً ومثيراً، تستمد هذه الجارية سلطتها الطاغية على علية القوم. ومن هنا سنلاحظ أن الجارية ستعتمد ظاهرياً الوقار والحشمة والتعفف، والكبرياء الزائف، والرصانة والاستعلاء على العبيد والجواري دونها، وفرض علاقات تفتقر إلى أي شرط إنساني وأخلاقي بينها وبين عبيدها وجواريها، لأنها تعتقد أن هذه العلاقة السلطوية المشوهة هي التي تحميها من مكايد العبيد وحسد الجواري فتعمد ما أمكنها إلى تقليص العلاقة وإلغاء الحوار بينها وبين عبيدها وجواريها، إلا ما كان منه توجيه أمر أو سلطة أو توبيخ على تقصير أو ما شابه ذلك. إن اعتمادها على هذه الشرنقة وتقوقعها داخلها يعطيها- ظاهرياً- سلطة على من حولها من عبيد أو جوار، في حين أن هؤلاء يظلون يفكرون كيف تسقط سيدتهم في فخ المكيدة والحيلة، وحتى تتعزز سلطة الجارية المحظية لا بد أن تكون حذرة حين لقاءاتها السرية مع قادة القصر وأمرائه. وإذا كانت القطيعة الإنسانية هي النسق السائد بين الحاكم والمحكوم في فضاء القصر العام الخارجي، باعتبار القطيعة بؤرة

-داخل السراديب والممرات الضيقة تتم عملية التجسس، وتحاك المؤامرات والدسائس ضد سلطة الرجال، وضد أعرافهم وتقاليدهم وقوانينهم.

حقيقية لتجسيد سلوك السلطة وسيادتها وفرض هيبتها ووقارها، فإنه حينما يغيب هذا الفضاء الخارجي تفقد السلطة وقارها، ويبدأ ألق الفضاء الداخلي، فضاء المقصورات السري، القادر على إثارة الأمير أو القائد وإذلاله بفعل سلطة الجسد بروائحه وعطوره وتشكلاته. ومن هذا الفضاء الداخلي الحميمي تُبنى مدن ألف ليلة وليلة، بتشكيلاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فكم من جارية كانت سبباً في عزل قائد، وتنصيب آخر، أو إغلاق متجر أو إشادة قصر، أو هدم قصر، ومع ذلك ورغم سرية الجارية وتحصينها لنفسها بغرض العلاقة الاستلابية بينها وبين عبيدها، فإن العبيد والجواري يشكلون دائماً حالة رعب وقلق بالنسبة لسيداتهم، فهم يعرفون خبايا القصر، ويعرفون جميع ما يدور في هذه الدهاليز والممرات السرية والفجوات التي تنقل الجارية من فضائها الداخلي إلى فضاء القصر والسلطة والمدينة.

-جسد الجارية هو المعادل الموضوعي لهموم السلطة وخيباتها، وقطيعتها الإنسانية بينها وبين أفراد شعبها.

فعندما تخرج شمس النهار خارج القصر من الممرات السرية وتلتقي بعلي بن بكار في منزل صديقه- أبي الحسن علي بن طاهر- سرعان ما يصل الخبر إلى رجل مهم في القصر، بوساطة وصيفة شمس النهار، لأن شمس النهار ضربتها، ثم يصل الخبر إلى الخليفة وفق منطق التجسس السلطوي، فيأمر بنقل شمس النهار وجميع مالها إلى قلب دار الخلافة ويوكل عشرين خادماً لخدمتها وحراستها(15). ولأن شمس النهار أهم الحظايا عند الخليفة، فإنه يغفر لها ويعفو عنها. وكلما زادت سلطة الجارية فرضت عبيداً مشوهين لا هم لهم إلا التجسس وإشعال نار المؤامرة، والطاعة العمياء ظاهرياً، وتأكيد المكيدة والدسيسة سراً.

إن محاولة السلطة في مدن ألف ليلة وليلة لتعطيل العلاقات الإنسانية في جوهرها الأخلاقي خَلقَ ضمائر مهزومة قابلة لأن تُشرى وتباع لمن يدفع أكثر، وفرض مستويات طبقية متباينة وفقراً وبطالة، وتشويهاً داخل البنية الثقافية والسوسيولوجية لهذه المدن، بالإضافة إلى سلطة المال ودورها في تخريب القيم والنفوس، وتعطيل قوانين الدولة وأنظمتها. وإن بدا الخليفة قوياً ومتماسكاً باعتباره رمزاً للسلطتين الدينية والسياسية، ترفده في ذلك أملاكه وقصوره، وجلاوزته وموقعه المالي المتميز، فهو أغنى رجال المملكة- باستثناءات طفيفة جداً- على مستوى القطاعات التجارية والزراعية والاقتصادية، فإن وضعه هذا لم يحقق له الطمأنينة والانسجام مع نفسه ومع مدينته وشعبه، فابتعد عن الشعب وسلمه لمجموعة من القادة والأمراء العسكريين القساة والظلمة يعيثون فيه فساداً وترفاً، وسرقة للأموال والنساء التي يقدمون بعضها هبات ورشاوى للخليفة، أو لمن هو أكثر سلطة منهم(16). ومن هنا نفهم سر حفلات السكر والعربدة التي يقيمها الملوك والأمراء من المساء إلى الصباح، حتى إن مجالس هؤلاء كانت تضم مئات الجواري والعبيد الذين عُطّلت طاقاتهم، وانحصرت في هزّ الأجساد، وتقديم كؤوس الشراب للأمير ولندمائه، ونفهم أيضاً سر ظهور طبقة مسحوقة باطلة جائعة لجأت إلى قوت يومها بالفتوة والسرقة وقطع الطرق، والقتل، ولجوء طبقة أخرى مالت إلى الزهد والتقشف والهروب من هذا الفساد المستشري، ولجوء طبقة أخرى إلى امتهان التسول وإتقان فنونه، وظهور طبقة الجواري العابثات في فنون اللذة وطرقها تمهيداً لكسب المال، والنفوذ إلى قصور السلطة. لقد كانت العلاقة القائمة بين سلطة شهريار ومدينته علاقة نفور وحقد على شعبه ومدينته، دمرت بنيان روحه إنسانياً، لقد صارت المدينة خيانة وظلاماً وكابوساً عندما شاهد زوجته وجواريه وعبيده في حفل

عربيدي صاخب تُطاح فيه كل قوانين السلطة وشرائعها ومحرماتها، وهو المالك والآمر والناهي، ولا يملك سلطة على أعز المقربين منه- زوجته-، فما كان منه إلا أن أطاح بها. صار فضاء القصر الحميمي بالنسبة إليه فضاءً قاتماً، ولأول مرة يكتشف ما يجري في دهاليز قصره وممراته، وفسحاته. ومن فسحة الرؤية ظل مدهوشاً أمام البنيات الجديدة التي تكشفت له. لم يعد هناك فضاء محرم بين عبيد القصر ونسائه، كل ما كان يجري في السراديب والدهاليز صار مكشوفاً، وارتفعت الستائر، وانفتحت الأبواب السرية، فبدت الحقيقة فاجعة، وازداد الشرخ بين سلطته المنتهكة ومدينته، فصارت المدينة بؤرة مظلمة بفضاءاتها وقصورها ونسائها ورجالها، فما كان منه إلا أن بدأ ينتقم منها ببشاعة مريرة، وأبشع ما كان هذا التدمير كان بإحلال الرعب السلطوي فيها، واختياره كل ليلة فتاة عذراء، ثم اجتثاثه لروحها في الليلة نفسها، وبالرغم من فضاء القصر المحدود(17) في الليالي، إلا أنه يمكن أن يتسع ليصبح فضاء جميع الأمكنة السياسية والاجتماعية في مدن الليالي، ومن أهم مميزات هذا الفضاء أنه فضاء للنساء والجواري، وتمارس فيه المرأة سلطة لا حدود لها على الأمير أو الملك من خلال جسدها، وكثيراً ما يؤرق هذا الجسد الأمير فيصبح بالزمان والتاريخ والمملكة: أن هاتوا لي الجارية الفلانية وإلا هدمت المدينة على رؤوسكم. للجارية هذا التأثير السحري العجيب على قرارات الملك، فكثيراً ما تكون سبباً لطمأنينة المدينة كشهرزاد، التي أضفت حالة سلام مؤقتة على مدينتها وعلى نسائها، وكثيراً ما تكون سبباً لشقائها وبلائها، وبسلطتها ومكيدتها يتم عزل الأمراء أو تقريبهم، وقتل الأبناء أو نفيهم.(18)

في فضاء القصر ثمة سلطتان: للملوك والسلاطين والأمراء وللنساء والجواري والسراري.

فلسلطة النساء والجواري "مستقلة عن وظيفة السلطة "سلطة الملك" الكبيرة ومتداخلة فيها، مستقلة داخل "حيِّز الحريم" لا يتدخل بها أحد من الخارج ومتداخلة مع السلطة التي هي خارج "حيّز الحريم" ما دام "حيّز الحريم" محجوباً مغلقاً، وليس مكشوفاً أمام عين السلطة "سلطة الملك أو الخليفة". إن المسافة كانت كبيرة فيما بين الحريم والرجال في القصر من حيث الدور الذي كان يؤديه كل فريق. "حيّز الحريم" مقصود دائماً من قبل الرجال، من هذا المنطلق، فإنه لا ينتقل من مكان في القصة، كون "الحريم" لا يأتين بل يُؤتى إليهن، ولا يقصدن أحداً، بل يقصدهن الآخرون، هنا يمارس "حيّز الحريم" سلطته وحيث دوره الفعلي يبقى في "الكواليس"، وسلطته هي وراء الستائر، ولا سلطة له في "المكان المكشوف".

ونرى في المقابل أن قصر الخليفة مثلاً بعد أكبر من كونه بعداً لقناطر كبيرة لها شكلها الجمالي والزخرفي. وفي ديوانه ليس له فقط هيبة "السلطة الذكرية" و"حضرة السلطان"، بل إنه يتعدى ذلك ليصل "مقصورة الحريم"، أو "حيّز الحريم"، ومن فعالية سلطة "حيز الحريم" عندما يكون محجوباً، أن للزينة والعطور والملابس الحريرية المزركشة، بعداً آخر غير مرئي في القصة، لأن رائحة أجساد الجواري تبتلع روائح عطورهن وتخترق الأثواب والجدران. تمزق الحجب، فتصل أنف الخليفة وأنوف أهل الديوان"(19).

وبالرغم من سلطة الرجال في الليالي وقوة بطشها، فإن الجارية كثيراً ما كانت تخرج من فضاء القصر لتلتقي بعشاق لها خارج أسوار القصر، في سوق التجار، وفيلاتهم الفخمة، في البساتين البعيدة عن المدينة المركز. وكثيراً ما كانت تجلب عشاقها إلى مقصورتها داخل القصر

-بالرغم من سلطة الرجال في الليالي وقوة بطشهم، فإن الجارية كثيراً ما كانت تخرج من فضاء القصر لتلتقي بعشاق لها خارج أسوار القصر، في سوق التجار.

كانت العلاقة القائمة بين سلطة شهريار ومدينته علاقة نفور وحقد على شعبه ومدينته، دمرت بنيان روحه إنسانياً.

نفسه عن طريق الممرات السرية والسراديب التي ذكرناها سابقاً. إن وظيفة السراديب السرية التي تربط القصر بالمدينة جد مهمة، فتخطيطها الهندسي يقوم وفق وظيفة اجتماعية ونفسية حددتها بنية المدينة نفسها، وعلاقاتها وقيمها.

ويبدو أن السرداب الضيق يعطي سكان القصر طمأنينة وأماناً باعتباره غير مكشوف تماماً. ويبقى فضاء القصر أو المسكن في بنيته "على علاقة مستمرة مع واقعه الاجتماعي والسياسي والجغرافي"(20).

ونرى أن ثمة علاقة واضحة تربط بين هندسة المدينة وتخطيطها وترتيب قصورها، وبين النظم الاجتماعية السائدة في هذه المدينة.

للبحث صلة.

❏

هوامش الدراسة:

(1)-الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب: تسهيل النظر وتعجيل الظفر في أخلاق الملك وسياسة المُلك. المركز الإسلامي للبحوث، بيروت، ص 210.

(2)-ألف ليلة وليلة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، دون تاريخ، 15/1.

(3)-ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد: كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، "مقدمة ابن خلدون"، تحقيق د.علي عبد الواحد وافي، طبع لجنة البيان العربي، بيروت، الطبعة الأولى 1960م، 881/3.

(4)-القلماوي، د.سهير: ألف ليلة وليلة، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة، دون تاريخ، ص 223-224.

(5)-للاطلاع على نماذج هذه المدن وعادات شعوبها، ينظر: ألف ليلة وليلة، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر، بيروت، دون تاريخ، الجزء الثالث من ص 299 إلى ص 328.

(6)-فراي، نورثروب: الماهية والخرافة، ترجمة هيفاء هاشم، مراجعة عبد الكريم ناصيف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الطبعة الأولى 1992م، ص 26.

(7)-بارت، رولان: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا، والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1988م، ص 20-21.

(8)-م ن، ص 21.

(9)-ماضي الماضي وحاضر الماضي، مصطلحات من استخدام ت-س- اليوت، في كتاباته النقدية.

(10)-إبراهيم، د.سعد الدين: مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الخامس، العدد الرابع، سبتمبر 1985م، ص 13.

(11)-ألف وليلة، طبعة: المكتبة الشعبية، 60/2.

(12)-م ن، ص 63.

(13)-م ن، ص 65.

(14)-المزيد من الاطلاع، تُراجع الحكاية في الجزء الثاني من ص 181 إلى ص 221.

(15)-ألف ليلة وليلة، 83/2-84.

(16)-ينظر التفاصيل في الجزء الثاني، ص 165.

(17)-نستعير مصطلح الفضاء من لغة النقد الروائي، لأن ألف ليلة وليلة يمكن أن تشكل عالماً روائياً خصباً، وعميق الدلالات.

(18)-ينظر المكيدة التي أعدتها الملكتان بدور وحياة النفوس، لكل من ولدي زوجهما الملك قمر الزمان، الأميرين: الأمجد والأسعد، في المجلد الثاني، من ص 142 إلى ص 145.

(19)-مصطفى، د.مشهور: "المسرح وحيز الحريم في ألف ليلة وليلة"، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت/ الهيئة القومية للبحث العلمي، طرابلس (ليبيا)، العددان 18/17،

أيلــول (ســبتمبر)/ كــانون الأول (ديســمبر)، 1980م، ص 217.

(20)-فيريليو، بول: "حول أزمة المجال"، مجلة العرب والفكـر العـالمي، ترجمـة د.رجـاء مكــي، مركـز الإنماء القومي، بيروت/ باريس، العدد الثانـي، ربيع 1988م، ص 115.

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

شطحات في عرس عازف النـاي

دراسة...عز الدين جلاوجي

قراءة جديدة
في مواكب جبران

د.نزار بريك هنيدي

لا شكَّ أن القصيدة، مثلها مثل أي عمل فني، لا تكتسب وجودها الحي إلا من خلال العلاقة الخاصة التي يقيمها المتلقي معها. فمن غير هذه العلاقة، تبقى القصيدة مجرَّد خطوط ونقاط سوداء على ورق أبيض، أو مجرّد اهتزازات صوتية هائمة في الأثير. ولن تكتسب هذه الخطوط والنقاط أو الأصوات أية دلالة أو فاعلية، حتى يلتقطها المتلقي، وينفخ فيها الحياة، من خلال التفاعل الذي يقيمه بينها، وبين خبراته السابقة، وتجاربه الخاصة، ومكنوناته الوجدانية، وتوجّهاته الفكرية. وبما أن هذه الخبرات والتجارب والمكنونات والتوجّهات، تختلف بالضرورة بين قارئ وآخر، بحكم الطبيعة الإنسانية نفسها، فإن أية قراءة لأية قصيدة (أو عمل فني) هي قراءة مشروعة، طالما أنها تتناغم مع المستقبلات الحسيّة والعاطفية والفكرية للمتلقي، وتلبي حاجاته الروحية والجمالية. ولا شرط لصحّة أية قراءة سوى أن تكون متماسكة، ومنسجمة مع نفسها، ومتآلفة مع معطيات النص ومكوّناته البنيوية. وبهذا الشكل فإن أية قراءة جديدة لا تلغي القراءات السابقة، وإنما تتكامل معها لتمنح النص مزيداً من الحيويّة ومن القدرة على البقاء.

-القصيدة لا تكتسب وجودها الحي إلا من خلال العلاقة الخاصة التي يقيمها المتلقي معها. ومن غير هذه العلاقة، تبقى القصيدة مجرد خطوط ونقاط سوداء على ورق أبيض.

من هذا المنظور، سأقوم فيما يلي بتقديم قراءتي الخاصة لقصيدة جبران المشهورة (المواكب). فمن المعروف أن جبران قد كتب عدداً قليلاً من القصائد القصيرة التي اعتمد فيها الشكل الكلاسيكي من حيث التزامه بالوزن والقافية. إلا أن هذه القصائد بقيت متفرقة حتى جمعها الناشر (صاحب مكتبة العرب في مصر) بين ما جمعه من كتابات جبران في الكتاب الذي أصدره بعنوان (البدائع والطرائف)، والذي يقال إن جبران لم يكن له رأي في صدوره(1). لذلك يمكن اعتبار قصيدة (المواكب) القصيدة الطويلة الوحيدة التي نظمها جبران على بحور الشعر التقليدية ونشرها في كتاب مستقل عام 1919.

وقد قال جبران عنها في رسالة كتبها إلى إميل زيدان: (أما (المواكب) كقصيدة، فحلم رأيته في الغابة ولما رمت إبرازه وجدتني كحفّار يحاول صنع تمثال من ضباب البحر. ماذا يا ترى يفعل الشاعر بأحلامه وليس لديه ما بينها سوى الألفاظ والأوزان، وهي سلاسل وقيود؟)(2).

كما يتضح اهتمام جبران الخاص بها من

خلال إصداره لها على نفقته الخاصة، في طبعة أنيقة مزيّنة بمجموعة من الرسوم المعبّرة.

والقصيدة طويلة تتألف من مائتين وثلاثة أبيات، وهي مبنية على نظام المقاطع، حيث تبدأ بمقطع من البحر البسيط، يليه مقطع مؤلف من أربعة أبيات من مجزوء الرمل، ثم مقطع يتألف من بيتين من مجزوء الرمل أيضاً ولكنه بقافية ذات روي مختلف عن قافية المقطع الذي يسبقه. ثم تتوالى المقاطع بالترتيب نفسه، حتى تنتهي في مقطع من البحر البسيط الذي بدأت به.

ولا شكَّ بأن هذا التعاقب بين المقاطع، هو الذي أوحى بفكرة وجود حوار بين صوتين داخل القصيدة، عند أصحاب القراءات المتعددة التي حظيت بها (المواكب) منذ صدورها. فالشاعر (نسيب عريضة) يعتبر المقاطع المكتوبة على وزن البسيط صوت شيخ حكيم، بينما مقاطع مجزوء الرمل صوت شاب حالم، وما القصيدة سوى حوار بينهما(3). أما (ميخائيل نعيمة) فيعتبر الصوتين تيّارين يجريان في اتجاهين متعاكسين، وهما ليسا سوى صدى النزاع الداخلي في نفس جبران ما بين إيمانه بفطرة الإنسان الإلهية وبين ما كان يبصره في حياة الناس من بشاعة ووجع وتشويش(4).

أما القراءة التي أقدمها هنا، فتقوم على رفض فكرة الصوتين المتمايزين (صوت الشيخ وصوت الشاب)، وهي الفكرة التي سيطرت على أذهان النقّاد والقراء بعد أن قال بها الشاعر (نسيب عريضة) في مقدمته. ذلك أن القراءة المعمّقة للأبيات المكتوبة على وزن الرمل، والأبيات المكتوبة على مجزوء الوافر، تبيّن بجلاء أنها تصدر عن متكلّم واحد، هو الشاعر نفسه، في حالتين متباينتين، لكنهما تتكاملان ولا تتناقضان. فالشاعر الذي يلاحظ بؤس الواقع، ويدين ما يحفل به من تناقضات ومثالب وشرور، هو نفسه الذي يبشّر بعالم أكثر نبلاً وعدالة وجمالاً. وليس في ذلك أي تناقض بطبيعة الحال. مما يعني أن هذين التيّارين لا يجريان في اتجاهين متعاكسين، كما يقول (ميخائيل نعيمة)، بل هما يجريان في اتجاه واحد، لأن الرؤية التي توجّهها هي نفسها في الحالتين، بالرغم مما يعتريها من تلوينات لا تخرج عن كونها تلوينات النفس البشرية ذاتها.

وهذا لا يعني أيضاً أن يكون ذلك تعبيراً عن صراع داخلي في نفس الشاعر كما يقول (نعيمة). فالصراع الداخلي يفترض وجود موقفين متناقضين يشعر المرء بالحيرة أمامهما ويعجز عن حسم أمره وتبني واحد منهما. وهذا لا يمثّل حقيقة ما تقول به القصيدة في جميع أبياتها، سواء منها المنظومة على الرمل، أو على مجزوء الوافر. ذلك أن موقف الشاعر وهو نفسه في الحالتين، ولا وجود للحالة المضادة التي تفترض قبول الواقع كما هو، والدفاع عنه. فالقصيدة بأبياتها جميعها تحمل موقفاً منسجماً ومتماسكاً، وتصدر عن رؤية واحدة.

-الشاعر الذي يلاحظ بؤس الواقع، ويدين ما يحفل به من تناقضات ومثالب وشرور، هو نفسه الذي يبشّر بعالم أكثر نبلاً وعدالة وجمالاً.

ترى القراءة التي أقدمها أن القصيدة مركّبة من ثلاث حركات متداخلة. كأنها عمل موسيقي موزّع على ثلاث آلات. وتجب الإشارة هنا إلى أن الحركة الثالثة يتم تجاهلها عادة في القراءات السابقة، ودمجها مع الحركة الثانية حتى تتوافق مع مقولة الصوتين الاثنين، بالرغم من تمايز الحركتين الواضح من حيث الشكل والمضمون. فمع أن الحركتين من مجزوء الوافر، إلا أن الحركة الثانية تتألف في كل مقطع من أربعة أبيات لها قافية موحدة، ويبدأ كل مقطع منها بعبارة (ليس في الغابات). أما مقاطع الحركة الثالثة جميعها فتتألف من بيتين اثنين بقافية خاصة تختلف عن قافية مقطع الحركة الثانية الذي يسبقها، ولكل مقطع منها بنية موحدة، حيث

تؤلف عبارة (أعطني الناي وغنّ) صدرَ البيت الأول، وتؤلف عبارة (وأنين الناي يبقى) صدرَ البيت الثاني، وذلك بشكل دائم في القصيدة كلها. مما يعطي الحركة الثالثة بنية متميّزة، ووجوداً مستقلاً.

الحركة

الأولى:

تمثّل الحركة الأولى من القصيدة، رؤية جبران للواقع بكل ما فيه من متناقضات وبؤس وقهر وظلم وابتعاد عن الجوهر الإنساني الأصيل. فالناس في هذا الواقع مجبولون على الشر، وهم لا يفعلون الخير إلا إذا كانوا مكرهين عليه:

الخير في الناس مصنوعٌ إذا جبروا

والشر في الناس لا يفنى وإن قبروا

يستوي في ذلك العالِم العَلَمُ والسيّد الوقرُ. لقد ابتعد الناس عن سر الألوهية في نفوسهم، وغرقوا في تفاهات الدنيا من أحزان وأفراح واهية، وحوّلوا الماء المقدّس الذي يمدّهم بأسباب الحياة إلى خمرة تنسيهم الغاية السامية لوجودهم:

والسر في النفس، حزن النفس يسترُهُ

فإن تولى فبالأفراح يستترُ

لذاك قد حوّلوا نهر الحياة إلى

أكواب وهم إذا طافوا بها خدروا

فإذا كان البشر قد وجدوا على الأرض كي يجسّدوا رسالة الألوهية، باعتبار أن نفوسهم ليست سوى بضعة من الذات الإلهية، حسب المفهوم الجبراني الذي ما فتئ يكرره في كتاباته، فإن

–تمثل الحركة الأولى من القصيدة رؤية جبران للواقع بكل ما فيه من متناقضات وبؤس وقهر وظلم، وابتعاد عن الجوهر الإنساني الأصيل.

أرض الواقع ليست سوى حانة، لا تليق بغير الذين لا همّ لهم سوى تجرّع كؤوس الوهم:

فالأرض خمّارة والدهر صاحبها

وليس يرضى بها غير الألى سكروا

وحتى هؤلاء الذين يتظاهرون بالصلاة ويرتدون رداء الدين، ليس فيهم من الإيمان شيء غير طمعهم بالثواب، وخوفهم من العقاب، فالدين بالنسبة لهم ليس سوى تجارةٍ يبتغون منها الربح ويتقون بها الخسارة:

فالقوم لولا عقاب البعث ما عبدوا

رباً، ولولا الثواب المرتجى كفروا

لقد غاب العدل عن الأرض، وساد منطق القوة، وبات صاحب العلم والحكمة منبوذاً من أهله وغريباً عن وطنه. أما الحرّ فقد سجن نفسه بين نوازعه وأفكاره، وأصبح عبداً لشريعته وتعصبّه:

والحرّ في الأرض يبني من منازعه

سجناً له وهو لا يدري فيؤتسر

وفي هذا الواقع صار اللطف قناعاً للخبث والمراوغة والنذالة، والظرف تمويهاً للجهل والتبجّح، والشموخ غطاءً للغرور والادعاء.

وإذا كان الحبّ رمز السموّ الإنساني، فإنه لم يعد سوى متعة سريعة مبتذلة تقود الأجساد إلى الفراش، بدل أن تقود الأرواح إلى منازل الرفعة والعلو:

والحب إن قادَتِ الأجسام موكبه

إلى فراش من الأغراض ينتحر

وإذا وجدتَ من مَلَكَ عليه الحب فؤاده ووجدانه، وسما به عن الشؤون المادية الرخيصة،

اعتبره الناس مجنوناً، وصار عرضة للتندّر والسخرية. لأن أهل هذا الزمان يجهلون أن المجد الحقيقي هو لأصحاب القلوب المحبّة العاشقة، وليس لأصحاب القوّة والنفوذ. فهذا ذو القرنين لم يبق من فتوحاته شيء سوى ذكرى ما سفكه من دماء في مجازره الرهيبة، أما قيس بن الملّوح فما زال قبلة ونبراساً للعاشقين:

قد كان في قلب ذي القرنين مجزرة

وفي حشاشة قيسٍ هيكلٌ وقرُ

ففي انتصارات هذا غلبة خفيت

وفي انكسارات هذا الفوز والظفر

ويؤكّد جبران على مفاهيمه التي سبق لنا التعرّف عليها في كتبه السابقة. فالحب في اعتقاده هو حبّ الروح:

والحبّ في الروح لا في الجسم نعرفه

كالخمر للوحي لا للسكر ينعصر

والسعادة كامنة في السعي إلى الوصول إليها، وليست في الوصول نفسه، لأنها من عالم المثال وليست من عالم الواقع، وإذا صارت جسداً ينتمي إلى هذا الواقع ملّها البشر وخرجت عن كونها سعادة:

وما السعادة في الدنيا سوى شبح

يرجى، فإن صار جسماً ملّه البشر

أما غاية الوجود، فهي مضمرة في سرّ الروح. والروح باقية لا تتلاشى ولا تموت لأنها جزء من الروح الكلي الخالد:

وغاية الروح طيّ الروح قد خفيت

فلا المظاهر تبديها ولا الصور

وما الجسد بالنسبة إلى الروح إلا بمثابة الرحم بالنسبة للجنين. واليوم الذي تفارق الروح فيه الجسد، هو يوم الولادة الحقيقيّة لها. فالموت للإنسان الحقيقي الذي يحافظ على جوهر الألوهية الكامنة فيه، هو بداية الحياة الخالدة:

والجسم للروح رحم تستكن به

حتى البلوغ فتستعلي وينغمرُ

أما الذين تنكّروا لجوهر ألوهيتهم، وانغمسوا في متاهات الواقع الماديّة، فهؤلاء قد اختاروا نهايتهم في هذه الأرض، ولذلك ليس لهم أن يحلّقوا في فضاء الروح، وليس لهم أن يبلغوا عالمَ الخلود:

والموت في الأرض لابن الأرض خاتمة

وللأثيري فهو البدء والظفر

فالموت كالبحر من خفّت عناصره

يجتازه، وأخو الأثقال ينحدر

-السعادة كامنة في السعي إلى الوصول إليها، وليست في الوصول نفسه، لأنها من عالم المثال، ليست من عالم الواقع.

الحركة الثانية:

وَصَفَ جبران في الحركة الأولى عالم الواقع كما يراه. وهو عالم لا يليق بأن يعيش فيه الإنسان الذي يحمل روح الألوهيّة، لذلك كان لا بدّ له من التبشير بعالم جديد، تزول فيه المتناقضات، ويختفي منه الظلم والقبح والألم، ولا يبقى فيه إلا كل ما يتناغم مع متطلبات الإنسانيّة الحقة، وما يتوافق مع وحدة الوجود.

وإذا كان (أفلاطون) قد دعا إلى إنشاء (الجمهورية الفاضلة) و(توماس مور) قد تخيّل إقامة (المدينة الفاضلة)، فإن جبران يدعو إلى ما

يمكن أن نسميه (عالم الغاب الفاضل).

وقد يقول قائل: إن فكرة التبشير بـ(عالم فاضل) في الغاب على غرار (جمهورية أفلاطون) أو (المدينة الفاضلة)، هي من قبيل تحميل النص مالا يحتمله، لأن دعوة جبران إلى حياة الغاب ليست أكثر من صدى لما عرفناه عند الرومانسيين من دعوة للعودة إلى حياة الطبيعة البسيطة، كردّة فعل على ما حملته المدنيّة والحضارة الحديثة من قيم ماديّة استهلاكية، وهو الرأي الذي تتبنّاه القراءات السابقة للقصيدة في مجملها. إلا أنني أستند في قراءتي هذه إلى الأمور التالية:

1-عنوان القصيدة: إن عنوان القصيدة (المواكب) يدل على مسيرة المواكب البشرية التي تتقدّم نحو الهدف الأسمى للوجود الإنساني. ولا يمكن لهذا الهدف الأسمى إلا أن يكون رؤيا مثالية لم يعرف لها الإنسان تحققاً واقعياً عندما كان يحيا بين أحضان الطبيعة قبل ظهور المدنيات والحضارات.

-لو كان جبران يقصد العودة إلى حياة الريف والفطرة الطبيعة، لانصب غضبه في الحركة الأولى من القصيدة على حياة المدينة وقيم الحضارة الحديثة.

2-**السياق العام للقصيدة:** فلو كان جبران يقصد العودة الرومانسية إلى حياة الريف والفطرة والطبيعة، لانصبّ غضبه في الحركة الأولى من القصيدة، على حياة المدينة وقيم الحضارة الحديثة. إلا أن ثورة جبران، ترفض الواقع برمته، فهو يذكر (الحياة) و(الأرض) و(الناس) بشكل مطلق، كما هو واضح تماماً في القصيدة.

3-**إن الأوصاف التي يسبغها جبران في الحركة الثانية من القصيدة،** على عالم الغاب الذي يتخيّله، لا تتطابق مع أوصاف عالم الطبيعة الواقعي. ففي الطبيعة يوجد القويّ والضعيف، ويوجد الراعي والقطيع، والجميل والقبيح، وغير ذلك من المتناقضات، التي ينفي جبران وجودها في عالمه المثالي. ولذلك فإن (عالم الغاب) الذي يدعو إليه هو عالم مثالي متخيّل، لا علاقة له بحياة الريف أو الطبيعة التي يدعو إليها الرومانسيون في العادة.

4-**هناك بيتان مفعمان بالدلالة يوردهما** جبران في حركته الثانية وهما:

كيف يرجو الغاب جزءاً
وعلى الكل حصل

وبما السعي بغاب
أملاً وهو الأمل

وإن القراءة المتمعنة للبيتين تبيّن لنا أن (الغاب) هو موضوع للرجاء أو الأمل، وعندما يبلغه الإنسان لن يعود بحاجة إلى أن يرجو شيئاً آخر، لأن في ذلك العالم المثالي سيكون قد حصل على كل شيء. ومن الجليّ تماماً أن هذا الكلام لا علاقة له البتة بعالم الطبيعة الواقعي، وإنما بعالم فاضل مثالي لم يبلغه الإنسان حتى اليوم، وربما لن يبلغه أبداً.

5-**في خاتمة القصيدة، يقول جبران:**

لكن هو الدهر في نفسي له أرب
فكلما رمت غاباً قام يعتذرُ

وهو بيت شديد الدلالة أيضاً، وتجب قراءته بدقة بالغة. ولننتبه إلى الصيغة التي يورد جبران فيها كلمة (الغاب): (رمت غاباً) فهذه الصيغة اللغوية تؤكد أن (الغاب) هو (شيء) يرامُ، أو شيء برسم الحلم أو التطلع أو الرجاء، وليس شيئاً موجوداً في الواقع. ولو كان يقصد العودة إلى الحياة في عالم الغاب الواقعي، لكان عليه أن يقول (فكلما أردت العيش في الغاب)، وشتّان ما بين دلالتي العبارتين. ويؤكد البيت نفسه الدلالة الأولى، فالمعنى له أن الإنسان كان يحاول دائماً

أن يبني عالمه الفاضل، إلا أن الدهر –لمآرب لا نعرفها، كان يقف حائلاً دون تحقيق ذلك. وهو ما لا يترك مجالاً للشك بأن جبران يتحدث عن عالم فاضل مثالي في (الغاب)، وليس عن العودة إلى حياة الفطرة والطبيعة، على طريقة الرومانسيين.

وفي الحقيقة، فإن إصرار جبران على أن يكون (الغاب) مسرح عالمه المثالي، ورفضه لـ(جمهورية أفلاطون) ونفوره من (مدينة توماس مور الفاضلة)، ليس غريباً ولا مفاجئاً، بل هو النتيجة الطبيعيّة لمذهب جبران الفكري والفلسفي ورؤيته للإنسان والوجود. فجمهوريّة أفلاطون لا تلغي التمايز بين البشر، بل هي تعزّزه وتشرّع بقاءه، وهو ما يتنافى تماماً مع رؤية جبران. وفي حين يطرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته، فإن جبران يرى في الشاعر المثال الأعلى للإنسان الكامل. وفي الوقت نفسه، لا يمكن لجبران قبول فكرة إقامة المجتمع الفاضل في (المدينة) كما تخيّلها (توماس مور)، لأن المدينة في نظره هي رمز انحراف البشريّة عن مسارها الفطري كما كان يعبّر عن ذلك في كتبه السابقة. بينما (الغاب) هو الأصل، والأصل عنده هو الخير والمحبة والعدل والجمال.

وعلى كل حال، فإن الحركة الثانية من القصيدة، تبيّن لنا ملامح ومعالم (عالم الغاب الفاضل) الذي يحلم به جبران كهدف نهائي لمسيرة البشرية. ففي هذا العالم تنتفي الفروق الطبقيّة بين البشر، وتزول إلى الأبد ثنائية السيّد والعبيد، أو القائد والتابعين، أو الحاكم والمحكومين، إذ لن يكون فيه أي مبرّر لوجود أية سلطة من أي نوع:

ليس في الغابات راع

لا ولا فيها القطيع

فسكّان عالم الغاب لا يشعرون بأي حزن، ولا تنتابهم أية هموم، فليس ثمة ما يعكّر صفوهم الأبدي. ولذلك فهم لا يعرفون السكْرَ أو التخدير لأن المباهج التي يعيشونها أبهى مما يكن أن يتصوّره الوهم أو يرسمه الخيال:

ليس في الغابات حزن

لا ولا فيها الهموم

وفي عالم كهذا، لا وجود لأي دين. ذلك أن مجرّد وجود دين ما سيقسم الناس إلى مؤمنين وكافرين، وهذا ما يتنافى أصلاً مع المجتمع الفاضل الذي لا يفرّق البتة بين مواطنيه:

ليس في الغابات دين

لا ولا الكفر القبيح

فإن البلبل غنى

لم يقل هذا الصحيح

وللسبب نفسه أيضاً، فلا وجود في عالم الغاب لمفهوم (العدل). فالحاجة إلى العدل تظهر حين يستولي أحد على حق من حقوق الآخر، فيقوم (العدل) على إعطاء كل ذي حق حقه. ولكن في هذا العالم المثالي لا يوجد من يعتدي على غيره، ولا توجد أية خلافات أو صراعات بين أفراده، ولذلك فهم لا يعرفون معنى لمصطلح (العدل) كما لا يعرفون معنى (الثواب) أو (العقاب) لأنه لا يوجد بينهم من يتفوّق على غيره أو يقصّر عنه في أداء الأعمال الصالحة:

ليس في الغابات عدل

لا ولا فيها العقاب

وبطبيعة الحال، لن يكون في هذا العالم قوي ولا ضعيف، فالقوّة والضعف من مصطلحات عالم الواقع الذي تفرض فيه القوّة مصالحها. كما لن

–إن حياة الغاب هي حياة العطاء الدائم والولادة المتجددة، إنها الحياة التي تتجلى فيها وحدة الوجود بأبهى صورها، فلا فرق بين روح وجسد، ولا فرق بين عنصر من عناصر الطبيعة وبين آخر.

يكون فيه عليم أو جهول، فالناس جميعهم يتساوون في امتلاك أسمى المعارف وأعلى العلوم، كما يتساوون في اللطف والظرف والملاحة والذكاء، لذلك لن يكون بينهم من يركض وراء الأمجاد الزائفة، فلا مجد في المجتمع الفاضل غير مجد العاشقين:

ليس في الغابات ذكر

غير ذكر العاشقين

فالهوى الفضّاح يدعى

عندما الفتح المبين

وإذا كان الناس في عالم الواقع يحتاجون إلى الأمل والرجاء كي يستمدّوا القوة على تحمّل الصعوبات والمشاق التي يواجهونها، ففي عالم الغاب لا معنى للأمل، فبماذا يأمل من حصل على كل شيء؟

ليس في الغاب رجاء

لا ولا فيه المللْ

كيف يرجو الغاب جزءاً

وعلى الكل حصلْ

ربما السعي بغاب

أملاً، وهو الأملْ؟

إن حياة (الغاب) هي حياة العطاء الدائم والولادة المتجدّدة، لذلك لا وجود لـ(العقم) فيها. كما لا وجود للهرم أو للموت، فهي حياة الشباب الدائم، والخلود الأبدي. إنها الحياة التي تتجلى فيها (وحدة الوجود) بأبهى صورها، فلا فرق بين روح وجسد، ولا فرق بين عنصر من عناصر الطبيعة وبين آخر:

لم أجد في الغاب فرقاً

بين نفس وجسد

فالهوا ماء تهادى

والندى ماء ركد

فجميع موجودات الكون من أصل واحد، وما الأشكال المختلفة التي تتخذها سوى حالات من التحوّل الخلاق الدائم، وفي هذا التحوّل يكمن سر الوجود.

-الفن هو أمان القلوب وقوة النفس، وهو خير علم، لأن المعرفة الحقيقية هي معرفة الحدس والكشف والرؤيا، وهي المعرفة التي لا يمكن تحصيلها إلا بالفن.

الحركة

الثالثة:

إذا كانت الحركة الأولى من القصيدة تمثّل عالم الواقع، والحركة الثانية تمثّل عالم المثال (عالم الغاب الفاضل)، فإن الحركة الثالثة تمثّل الطريق التي اختارها جبران لنعبر به من العالم الأول: عالم المادة والبؤس والمتناقضات إلى العالم الثاني: عالم النور والغبطة ووحدة الوجود.

ومن الطبيعي بالنسبة إلى شاعر فنّان مثل جبران، ألا تكون هذه الطريق شيئاً آخر غير الفن. فالفنّ وحده من نسلم أنفسنا إلى أمواجه، ونستودع قلوبنا في أعماقه، فيحملنا إلى ما وراء المادة، ويرينا ما تكنّه عوالم الغيب، كما قال جبران في كتابه الأول (الموسيقا)(5).

وقد رأينا كيف اختار جبران في ذلك الكتاب أن يكنّي عن الفن بشكل عام بمفردة من مفرداته وهي (الموسيقا)، من باب الحديث عن المجموع بصيغة المفرد، أو عن (الكل) بصيغة (الجزء) بعد أن قال: (والموسيقا كالشعر والتصوير، تمثل حالات الإنسان المختلفة، وترسم أشباح أطوار

القلب، وتوضّح أخيلة ميول النفس، وتصوغ ما يجول في الخاطر، وتصف أجمل مشتهيات الجسد)(6). وهو ما سيلجأ إليه في قصيدته هذه أيضاً، فالغناء هو رمز للفنون جميعها، وهو كتابة عن الفنّ بالمطلق، الفن الذي يعتبره جبران طريقاً إلى الخلاص، ومعبراً إلى عالم المثال: (عالم الغاب الفاضل).

الفنّ هو التجليّ الأسمى للنفس البشرية في توقها الدائم إلى العلوّ والكمال، إنه صوت الجوهر الإنساني، أو صوت (الألوهيّة) الكامنة في الإنسان، ولذلك فهو الذي يتحكّم بنشاط العقل ويرعى العقول:

أعطني الناي وغنّ

فالغنا يرعى العقول

وأنين الناي أبقى

من مجيد وذليل

وأمام الفن تزول المحن، وتتذلل الصعاب، لأنه خير شراب يمكن له أن يروي النفوس العطشى إلى النور. كما أنه خير صلاة تتوسّل بها الروح التقرّب من أصلها الأزلي الخالد:

أعطني الناي وغنّ

فالغنا خير الصلاة

وأنين الناي يبقى

بعد أن تفنى الحياة

الفن هو أمان القلوب، وقوة النفوس، وهو خير علم، لأن المعرفة الحقيقيّة هي معرفة الحدس والكشف والرؤيا، وهي المعرفة التي لا يمكن تحصيلها إلا بالفن. ولذلك فكل مجد غير مجد الفن وهم وضلال. الفن هو اللطف والظرف، وهو الحب الصحيح، والجنون المبدع.. هو نار ونور، وهو جسم وروح، وهو سر الخلود.

أعطني الناي وغنّ

فالغنا سر الخلود

وأنين الناي يبقى

بعد أن يفنى الوجود

-بنى جبران قصيدته على التداخل بين ثلاث حركات، لكل حركة منها بنيتها المتميزة على صعيدي الشكل والمضمون معاً.

إن العمل الفنيّ، سواء كان قصيدة أو لوحة أو أغنية، أكثر قدرة على البقاء من كل الأمجاد الأخرى التي يجترحها الإنسان. فهو وحده الباقي بعد أن يفنى الزمن نفسه. فبعد أن تزول الأرض بتضاريسها من أودية وهضاب وجبال، وتفنى الشموس، وتنطفئ النجوم، ويختفي الزنيم والجليل، كما يختفي القوي والضعيف، والرقيق والكثيف، والجميل والمليح، والحصيف والرصين، أي بعد أن تفنى الحياة بأشكالها جميعها، ويفنى الوجود، لا يبقى سوى العمل الفني الإبداعي، لأنه شوق النفس الذي لا يدانيه الفتور، إلى الالتحام بالأصل الخالق المبدع:

أعطني الناي وغنّ

فالغنا نار ونور

وأنين الناي شوق

لا يدانيه الفتور

وما دام الفن وحده الباقي، فهو الطريق الوحيدة للخلاص من براثن الواقع، والدخول في عالم (الغاب الفاضل). وكل طريق غيره ليس سوى وهم وهباء. لذلك عليك أن تنسى جميع ما قيل من نظريات وأفكار وشرائع، وتترك أشياء الواقع الماديّة، وتنفر من مباهجه الزائلة، بالفعل لا

-إن قدرة القصيدة على قبول القراءات المتجددة لها حتى

بالقول، وتؤمن بالغاب الفاضل كهدف أسمى، لأن إيمانك هذا سيحوّل لك الواقع، عن طريق الفن، إلى جنّة حقيقيّة، تتحمّم فيها بالعطر، وتتنشّف بالنور، ويصير الفجر بين يديك خمراً تشربه في كؤوس من أثير. تخلَّ عن حاجتك الوضيعة من طعام وشراب، وانسَ الماضي، وكن زاهداً فيما يمكن أن تجنيه من منافع مادية، وافترش العشبَ، والتحف الفضاء، واترك الزحام والجدال والضجيج والخصام، فكلها من أشياء الواقع الفاني، الذي لا يقود إلا إلى الموت:

ليـــت شـــعري أي نفـــع

فـــي اجتمـــاع وزحـــام

وجـــدال وضـــجيج

واحتجـــاج وخصـــام

كلهـــا أنفـــاق خلـــد

وخيـــوط العنبكـــوت

والـــذي يحيـــا بعجـــز

فهـــو فـــي بـــطء يمـــوت

انسَ الداء والدواء، ولا تخشَ الموت، فلا موت في عالم المثال. وحلق في فضاء الفن، فضاء النغم واللون والخيال، فضاء الحلم، فضاء الروح، في عالم الغاب الفاضل، عالم الحقيقة المطلقة، حيث الخلود الأبدي، والسعادة الدائمة.

خاتمة

القصيدة:

يختم جبران قصيدته بثلاثة أبيات من الحركة الأولى التي ابتدأت بها، ليغلق الدائرة، ويعود إلى عالم الواقع من جديد. وكأنه كان في حلم استيقظ منه أخيراً، ولنتذكر ما قاله جبران لأميل زيدان: أما المواكب كقصيدة، فحلم رأيته في الغابة، أو كأنه اكتشف أن عالم الغاب الذي بشّر به ما هو إلا هدف مستحيل، لأنه ليس سوى نسيج خيال، وأضغاث رؤى، وأن الفنّ إذا استطاع أن يمنح النفس البشرية بعض الغبطة والسلام الداخلي، فإنه عاجز عن التغيير الفعليّ المباشر في عالم الواقع. لذلك يقول جبران في أسى أنه لو قدّر له أن يتحكّم في سيرورة الأيام لفرض عالمه الفاضل عليها، إلا أن الدهر لا يسمح له بذلك، فكلما همّ الإنسان ببناء المجتمع المثالي، حالت المقادير دون تحقيق ذلك الهدف:

العيش في الغاب والأيام لو نظمت

في قبضتي لغدت في الغاب تنتثر

لكن هو الدهر في نفسي له أرب

فكلمـــا رمـــت غابـــاً قـــام يعتـــذر

وللتقـــادير ســـبل لا تغيرهـــا

والناس في عجزهم عن قصدهم قصروا

وهكذا يعلن جبران أخيراً، في نبرة يأس وتسليم مأساوية، أن لا سبيل إلى تغيير القضاء، وأن الناس يبقون عاجزين عن تحقيق حلمهم الأزلي، في مجتمع فاضل لا يعرف غير الخير والحق والجمال.

أهمية

قصيدة (المواكب):

منذ صدور قصيدة (المواكب) عام 1919،

اختلـف النقـاد فـي تقـدير أهميتهـا وفـي تحديـد مكانتهـا، سـواء بالنسـبة إلـى حركـة التجديـد فـي الشـعر العربــي، أو بالنسـبة إلـى أعمـال جبـران الأخـرى. فقـد ثـار عـدد مـن النقّـاد الكبـار مثـل (العقّاد) و(عمر فروخ) على ما في القصيدة من تعليميّـة ومباشـرة، ونثريّـة بلغـت حـد (الهلهلـة) أحيانـاً(7). كمـا رأى (ميخائيل نعيمـة) أن جبـران يجهـد نفسـه كثيـراً ليـروّض اللغـة والـوزن والقافيـة ويحاول أن يخفي إجهاده، ولكن العياء لا يلبث أن يبدو عليه(8). أما (راجي عشقوتي) أستاذ الأدب والبيـان فـي مدرسـة الحكمـة، فيتسـاءل: متـى كبـا جـواد شـعره، ويجيـب: حـدث ذلـك فـي كتابـه (المواكـب) وقد أغراه شيطان تقليد العـاديين مـن شعراء التراث، فسقط. ويضيف: جبران في قصيدة المواكـب كتـب الوضـوح والسـهولة والمعـادلات الشعرية الحسابية، تبدأ الفكرة بكذا، وتنتهي بكذا، سالكة الخط المستقيم، تحرمنا من أي سفر روحي وتأملي معها(9). كما أكدّت الدكتورة (نازك سابا يـارد) أن شاعرية جبران تجلّت في أجمل حلاها فـي نثـره، لا فـي القصـائد القليلـة التـي كتبهـا، وأشـهرها (المواكـب). فمضـمونها فلسـفي، والغالـب عليهـا هـو الأسـلوب الـوعظي المباشـر، والإرشـاد العقلـي الجـاف.. وحـين اسـتخدم الصـور ليوضّـح أفكاره ويقنعنا بها، طغى فيها عنصر الواقـع علـى عنصـر الخيـال الشـعري، ففقـدت القصـيدة الكثيـر من رونق الشعر(10).

وبالرغم من كل ما سبق، فإن أهمية قصيدة المواكـب، مـن وجهـة نظـري، تكمـن فـي الأمـور التالية:

1-الغرض والموضوع: لم يكن من الشائع أن يخصص شاعر عربي قصيدة كاملة لموضوع ذي طابع تأمليّ فكري فلسفي، لا سيّما في أوائل القرن العشرين، حيث كان الشعراء ما زالوا يدورون فـي فلك الأغراض الشعرية التقليديـة. ولـذلك فـإن قصيدة المواكب تعتبـر محاولـة جريئـة يقتحم بهـا الشعر أرضاً ليس من المألوف دخولها إليها.

2-**الرؤيا: إن الرؤيا التي تحملها القصيدة بإيجاز شديد،** هي أن الفنّ يمكن أن يكون طريقاً للخـلاص مـن بـؤس الواقـع، وللتوجـه نحـو العـالم الفاضـل، الـذي لـن يكـون فاضـلاً حتـى تـزول منـه جميع المتناقضات وتتجلى فيه وحدة الوجود بأبهى صورها. ولا شكّ أن هذه الرؤيا جديدة على الشعر العربي.

3-**البنـاء الفنـيّ:** بنـى جبران قصيدته علـى التداخل بين ثلاث حركات، لكل حركة منها بنيتها المتميّـزة علـى صـعيدي الشـكل والمضـمون معـاً، واسـتخدم مـن أجـل ذلـك بحـرين عروضـيين مختلفين، كما ميّز بحر الحركة الثالثة عن الثانية بتغييـر الـرويّ. ولا شـكّ أن هـذا النظـام فـي بنـاء القصـيدة جديـد ومبتكـر فـي الشـعر العربـي، وهـو يعكـس وعيـاً مبكـراً عنـد جبـران لأهميـة الوحـدة العضوية بين الشكل والمضمون، حيث يستوجب مضـمون كـل حركـة، شـكلاً خاصـاً بـه، داخـل القصيدة الواحدة.

4-الشذرات الجمالية، التصويرية والتعبيرية: بـالرغم مـن جميـع مـا قيـل حـول النثريـة والمباشـرة والتكلّـف فـي لغـة القصـيدة، وطغيـان العقـل علـى العاطفة والخيال فيها، فإن القصيدة لا تخلـو مـن الشذرات الجمالية التصويرية والتعبيرية، التي حلّق فيهـا جبـران فـي فضـاء الإبـداع. ومـن أمثلـة ذلـك قوله:

فـالأرض خمّـارة والـدهر صـاحبها

وليس يرضى بها غير الألى سكروا

فتشبيه الأرض بالخمارة التـي يديرها الـدهر، والناس القانعين بها بالسكارى، هو تشبيه لم يسبقه إليه أحد، ويعبّر بأبلغ ما يكون التعبير عن رؤيته

- أعلى ما يبلغه جبران من التخييل الخلاق والتعبير المبدع والشاعرية الفذة يتجلى في الأبيات التي يعبر فيها عن وحدة الوجود.

للدهر والأرض والناس. كما إن البيت الذي يقول فيه:

فـإن ترفعـت عـن رغـد وعـن كـدر...

يعبّر عن فكرة من أسمى الأفكار الصوفية، ببساطة وطلاوة لا تتأتى إلا لشاعر مطبوع. أما بيته القائل:

وفـي الزرازيـر جـبن وهـي طـائرة

وفـي البـزاة شـموخ وهـي تحتضـر

فيغلّف الحكمة وفي صورة بديعة مبتكرة محكمة البنيان اللغوي، تذكرنا مباشرة بأبيات الحكمة عند المتنبي. ومثل ذلك قوله:

ومـا السـعادة فـي الـدنيا سـوى شـبح

يرجـى فـإن صـار جسـماً ملّـه البشـر

كما أن تشبيه الجسم بالرحم التي تحتضن الروح، والقول بأن يوم الموت ما هو غير عهد المخاض الذي تولد به الروح ولادتها الحقيقية، هو تعبير شعري بامتياز:

والجسـم للـروح رحـم تسـتكن بـه

حتـى البلـوغ فتسـتعلي وينغمـر

فهـي الجنين ومـا يوم الحمام سوى

عهـد المخـاض فـلا سـقط ولا عسـر

إلاّ أن أعلى ما يبلغه جبران من التخييل الخلاق والتعبير المبدع والشاعرية الفذة يتجلى في الأبيات التي يعبّر بها عن وحدة الوجود:

فـالهوا مـاء تهـادى

والنـدى مـاء ركـد

والشـذا زهـر تمـادى

والثـرى زهـر جمـد

وظـلال الحـور حـور

ظـن لـيلاً فرقـد

ولا يضاهي هذه الأبيات عذوبة وسحراً وجمالاً، سوى تلك الأبيات التي أنجز فيها جبران أجمل وأعمق تعبير يحسده عليه الرومانسيون الذين يتوقون إلى الاتحاد بعناصر الطبيعة البكر:

هـل اتخـذت الغـاب مثلـي

منـزلاً دون القصـور

فتتبعـت السـواقي

وتسـلقت الصـخور

هـل تحمّمـت بعطـر

وتنشـفّت بنـور

وشـربت الفجـر خمـراً

فـي كـؤوس مـن أثيـر

هـل جلسـت العصـر مثلـي

بـين جفنـات العنـب

والعناقيـد تـدلت

كثريـات الـذهب

هـل فرشـت العشـب لـيلاً

وتلحفـت الفضـا

– شاعرية جبران تجلت في أجمل حلاها في نثره لا في قصائده القليلة.

زاهــــــداً فيمـــــــا ســــــــيأتي

ناســــــياً مـــــا قـــــد مضــــــى

وأخيـراً، فـإن قـدرة القصـيدة علـى قبـول القراءات المتجدّدة لها، حتى اليوم، هي وحدها علامة هامة على مقدار ما تختزن من شعريّة وحيويّـة واستجابة للحاجات الحسيّة والجمالية والانفعالية في النفس البشرية.

دمشق 2002/8/25

❒

الهوامش:

(1)-ميخائيل نعيمة -مقدمة المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية- دار صادر -بيروت- صفحة (28).

(2)-جوزيف الخوري طوق -رسائل متفرقة لجبران خليل جبران-المجلد الخامس والعشرون من موسوعة جبران خليل جبران-دار نوبليس-بيروت-1997-صفحة (54).

(3)-المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية - المقدمة-صفحة (21).

(4)-المرجع السابق. صفحة (21).

(5)-كتاب (الموسيقا) لجبران -في المجموعة الكاملة- صفحة(43).

(6)-المرجع السابق-صفحة (40).

(7)-الدكتورة نازك سابا يارد-مقدمة كتاب المواكب-لجبران-مؤسسة بحسون للنشر-بيروت1992- صفحة (31).

(8)-ميخائيل نعيمة-مقدمة الأعمال العربية لجبران- دار صادر-صفحة (22).

(9)-راجي عشقوتي مقالة بعنوان جبران شاعر بنثره لا بشعره-ضمها المجلد16 من موسوعة جبران- دار نوبليس-1997-بيروت-ص56 وص60.

(10)-د.نازك سابا يارد-مقدمة كتاب المواكب مؤسسة بحسون-صفحة (31).

❒❒❒

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

فنيـة السرد في القصص الصوفي

دراسة...نـاهضة ستار

قراءة لسانية نصية
في
مجموعة ((تراتيل الغربة))
للشاعر علي عقلة عرسان

د.نعمان بوقرة

الملخّص

تتنزل هذه الدراسة في سياق تحليل النصوص الإبداعية من منظور لساني وفني يتوخى تفكيك العناصر الجمالية والسياقية التي تجعل من العمل المنجز إبداعاً أدبياً تتراءى فيه الشعرية بكل مقوماتها التركيبية والأسلوبية والدلالية والإيقاعية، وقد وقع الاختيار على مدونة لشاعر عربي عني منذ مدة بتشريح الحالة العربية في تعاملها مع القضايا المصيرية كالوحدة والعدالة والأمن والحرية..، ولعل أهم موضوع شغف برصد صوره موضوع القضية الفلسطينية التي أضحت جرحاً لا يندمل في جنب العالم العربي والإسلامي، إنه الشاعر السوري علي عقلة عرسان والذي اخترنا من مجمل إبداعاته الشعرية مجموعة تراتيل الغربة محاولين دراسة عناصر التشكيل اللساني فيها بشكل خاص بالاستعانة ببعض الأدوات المنهجية التي يتيحها علم اللغة النصي، وستركز الدراسة على العناصر التالية:

أ- التشكيل اللساني وعناصره التركيبية والأسلوبية والإيقاعية والتصويرية.

ب- وحدة القصيدة وخصوصيات البناء، وأهميتها في المعمار الفني للنص الشعري

ج- عالم الفكرة والمضمون.

تقديم

يضم ديوان "تراتيل الغربة" ثلاث عشرة قصيدة تعبر كلها عن الروح النضالية للشاعر وموقفه من القضية الفلسطينية رمزاً لحركات التحرر في الوطن العربي والتضحية في سبيل المقدسات، ذلك أن هذه المجموعة تشكل بنية فكرية ووحدة موضوعية محددة تتمثل في موضوع

النضال من أجل الحرية، وفي محاولة استكشاف أبعاد التجربة الشعرية في المجموعة نقف وقفة متأنية مع قصيدة محورية ستكون منطلقنا إلى ما نريده، وهي: الدم يراق أفيقوا، وربما ما يسترعي انتباه القارئ في لحظة الاستقبال بناء النص على ضمير المخاطب الذي غدا بنية نسقية مهيمنة تغلب الوظيفة الندائية المتجهة إلى المتلقي بالإضافة إلى الوظيفة الشعرية المميزة للخطاب الشعري بعامة وتتحدد هذه الوظيفة من خلال الخصائص النظمية والأسلوبية والمعنوية والنصية، بينما ترتكز الوظيفة المرجعية على استحضار صور التاريخ بكل تجلياته الواقعية وامتداده الزمني المشخص بضمير الغيبة، كما يتراءى لنا الحس الديني في عدة صور بين يدي القصيدة المحورية، وربما أمكننا تسجيل جملة من الملاحظات على هذه القصائد المتناغمة مثل:

1-تنوع المضامين، وتعدد التجارب وغنى الصور الفنية

2-وضوح الرؤية وقيامها على حس قومي بل إنساني تجاه القضية

3-التوازن الفكري والوجداني؛ فبالرغم من النغمة الخطابية المتعالية التي مارس من خلالها الشاعر توجهه الفكري وعبر بوساطتها عن سخطه وانزعاجه لحالة التواكل العربي التي كانت سبباً في ضياع فلسطين إلا أنه استطاع إلى حد ما أن يكون عقلانياً في دعوته إلى ضرورة توحيد المواقف وشحذ الهمم من أجل المواجهة المستمرة للعدو الغاصب علماً أن روح الانفعال تكاد تلازم هذا الجنس الشعري المرتبط بمعاني الحمرة والدم والمقاومة والشهادة...

هذا وتتنزل هذه القراءة النقدية في سياق وصف عناصر التشكيل اللساني للقصيدة المحورية واستكشاف عناصر البنية الدالة في النص الذي حقق من الناحية البنوية والدلالية الترابط والتناغم، ولعل تمعين هذا النص في ضوء منهج يقوم على وصف العلاقات العمودية أو الجدولية والسياقية من الداخل يمكن من وصف التجربة الشعرية بخصائصها الفنية عند الشاعر السوري علي عقلة عرسان، على أن تمام البناء الشعري وانسجام مستوياته يقوم على ذلك التلاحم الداخلي بين جميع البنى النصية دون قطع حبال الاتصال بين النص والمبدع والمتلقي بضرورة استحضار شتى القدرات التأويلية التي تصاحب عملية التأويل.

-تتنزل هذه القراءة النقدية في سياق وصف عناصر التشكيل اللساني للقصيدة المحورية، واستكشاف عناصر البنية الدالة في النص، الذي حقق من الناحية البنيوية والدلالية، الترابط والتناغم.

التشكيل

اللساني ومستوياته

ندلف الآن إلى نص "تراتيل الغربة" من خلال القصيدة المحورية "الدم يراق أفيقوا" في قراءة تفسيرية نصية للتجربة الشعرية عند الشاعر "علي عقلة عرسان"؛ هذه القراءة الواصفة القائمة على فكرة عد النص بنية قائمة بذاتها، مستقلة من حيث الشكل والموضوع، والرؤية والبناء، ذلك أن هذا النص يمثل لحظة تقاطع بين موقف فكري بأبعاده النفسية والسياسية والاجتماعية والحضارية والإنسانية للشاعر، وموقف فني إبداعي من خلال أسلوب عين في التشكيل اللساني عرضت به هذه المضامين، ومن نافلة القول في هذا المقام أن نذكر بأهمية العلاقة التي تربط في شكل متبادل، الشكل بالمضمون، وقد نجد إلحاحاً على هذه الأهمية في النقد العربي القديم، وفي النظريات اللسانية والنصية الحديثة (1)، ولكن للضرورة التطبيقية سنجنح بشكل مؤقت إلى الفصل بين المستويين، ونعني بذلك فصل مستوى المضمون عن مستوى الشكل، مولين الأهمية للمستوى

-يضم ديوان تراتيل الغربة ثلاث عشرة قصيدة تعبر كلها عن الروح النضالية للشاعر، وموقفه من القضية

اللساني تماشياً مع طبيعة المنهج والإجراءات المختارة كما أنه يعبر عن استقلالية التحليل النصي للإبداع، الضامين لتحقق مبدأ المحايثة في تفسير النصوص (2)، ذلك لأن العناية بدراسة المحتوى كمادة ومرجع تؤدي حتماً لتدخل معرفة مساعدة فنية أو اجتماعية أو فلسفية، وقد يلجأ في أحيان كثيرة إلى البحث في سيرة الشاعر وملابسات الأحداث المعبر عنها في الواقع إذ أن بنية النص في الحقيقة هي عنصر في بنية المجتمع ككل، وربما يعد توسع مبدأ التحليل السياقي عند بعض الاتجاهات مخلاً بمبدأ المحايثة إلى درجة الحكم بعجز المنهج الذي لا يستطيع الربط بين عالم الداخل والخارج (3)؛ والتزاماً بالرؤية المختارة فإن هذه الدراسة تحاول الانطلاق من نصيحة الناقد الإنجليزي "إليوت" في هذا المجال وهي نصيحة تلتقي مع آراء هاليداي وفان ديك وجولش ورابليه وغيرهم من أقطاب اللسانيات النصية (4)؛ وتنص هذه النصيحة على اعتبار النقد عملاً موضوعياً يجعل هدفه الشعر لا ما حول الشعر من حقائق غير شعرية (5)، وبالتالي يجب أن لا نقع في خطأ الخلط بين ما يخص الشعر من بيانات، وفهم الشعر ذاته (6).

إن العمل الفني الحق هو الذي يجمع إلى جانب توافره على مواقف إنسانية نبيلة وأفكار رفيعة عناصر الاتساق والانسجام والإثارة والإحساس بالجمال، فيكون بذلك قادراً على التأثير والإقناع وهو يتجه بموضوعاته وشكله وأسلوبه إلى القارئ، إذ تتفجر لدى هذا الأخير متعة لقراءة ولذة هي أشبه ما تكون بالواقعة الغزلية الحية (7)، وربما يكون الفن المؤثر محققاً لغايته التداولية من خلال أسلوب العرض ونمط البناء والشكل العام الذي تصاغ ضمنه الأفكار أكثر من الموضوعات والرسالة نفسها (8)، ولعل أهم تثمين للتجربة الشعرية عند المبدع هو ذاك المرتبط بتقويم المستوى الفني، وطرائق الأداء من حيث هي تقنيات تحقق الجمال على مستوى الشكل الأدبي، إذ يمثل العمل الإبداع من حيث هو نص لساني مغلق متعدد المستويات يمكن وصفه من الداخل دون اعتماد على التحليل السياقي، وبالتالي سيكون التحليل اللساني للشكل الشعري منصباً على توصيف البنية اللسانية والتصوير والموسيقى وقوالب البناء الشعري في ضوء مقولات التحليل اللساني للنصوص، ومن منظور لسانيات النص بوجه خاص، والتي تؤكد على أن النص شبكة من الصلات والعلاقات النسقية، وليس مجرد عناصر تتوزع تلقائياً. (9)

- إن العمل الفني الحق هو الذي يجمع إلى جانب توافره على مواقف إنسانية نبيلة، وأفكار رفيعة، عناصر الاتساق والانسجام والإثارة والإحساس بالجمال.

إن الترابط الحاصل بين البنى النصية هو الضامن لوحدة الكل المعبر عن التجربة الشعرية بما يلائمها من مضامين شعورية وفكرية.

وانطلاقاً من هذه الأهمية الاعتبارية للشكل (10) تستوقفنا في هذه القراءة المقدمة بين يدي الأثر الشعري المنتخب "تراتيل الغربة" والقصيدة المحورية "الدم يراق أفيقوا" للشاعر "علي عقلة عرسان" جملة من العناصر المؤلفة للتشكيل اللساني عنده، والتي تعبر في خصوصياتها عن ملامح التجربة الشعرية في بعدها الفني، كمدخل للتعرف على بعدها الموضوعاتي.

اللغة

الشعرية

إن قراءتنا للمجموعة الشعرية في ضوء فحص البنى اللسانية للقصيدة المختارة على مستوى المفردات والتراكيب تقودنا إلى إدراك خصوصية اللغة لدى الشاعر، وربما أبرز ما يميزها بساطتها وبعدها عن الإغراب والتعقيد فبالرغم من تلقائية العبارات ووضوح الكلمات في دلالاتها إلا أن المبدع استطاع توظيفها فنياً

ليحقق حرارة التجربة وعمقها، وربما قرأنا ألفاظاً مثل: يسافر، ينضج، الناس، نيام...، ومن التراكيب نقرأ أشهد أن الليل شديد، أشهد أن العدل طريد، قناديل العشق تصير تطير. إن الوقت يشد خيوطاً، ينسج فجر الغد ولعله أرفد هذه العبارات باستخدامات عصرية تعبر عن تمرد اللغة الشعرية المعاصرة لدى الشعراء المعاصرين بخاصة من كتبوا في النضال والحرية والمقاومة ولعل هذه البساطة هي التي تعطي التميز والفرادة لفن الشعر بالنسبة إلى المتلقي الذي بإمكانه أن يقول حينها: هكذا كنت أتحدث لو استطعت، أن أتحدث شعراً (11). وبالنسبة إلى المعجم الشعري تتردد الألفاظ ذات الدلالة الوجدانية المليئة بالرموز، ولنا أن نقرأ: ويبقى الضوء نشيجاً يصرخ /والأصداء نحيب يترى/ والأمس صبيب اليوم بعزم الغد /إن الدم يراق.. وربما فسر وجود هذه الألفاظ بطبيعة الموضوع المطروق وتأثر الشاعر بالنزعة الإنسانية الرومانسية، وقريب من هذه الظاهرة مزاوجته بين المادي والمعنوي، وفي هذا تعبير عن الرؤية المتوازنة للأمور مثل:

–يقتاتون الأرض، وفرع الأمل النابت في الأعماق

–يا من يسمع صوت الحلم يموت

–وصوت البارود يدمر بيتاً

–وليس الدم مياهاً تجري في الأعماق

–بل إن الدم يصيح بأهل الدم: أفيقوا...

كما يعتمد التشكيل اللساني للنص على عنصر الفعل وليس من العسير استكشافه، فمن ذلك: يسمع، يقتات، يقتاد، يفترس، ينظر، تعالوا... كما تغلب صيغتا المضارع والأمر ويتناسب هذا مع الوصف والحث، هذا وقد بات معلوماً أن ارتفاع توظيف الفعل في البنية اللسانية بالنسبة إلى الأسماء والصفات يرسخ من قيمة الوظيفة الشعرية بما يضفي عليها من ديناميكية في الحدث والزمن. (12) ومن بين الأساليب الإنشائية يبرز أسلوب الأمر الذي يفيد الحث والالتماس والطلب والأمر المطلق (13) فالقضية الفلسطينية بطبيعتها المصيرية والوجودية في ضوء علاقتها بوجود الذات العربية تفرض أن يكون أسلوب الأمر هنا مقصوداً لذاته بكل ما يحمله من شحنات الانفعال والاندفاع الغضب، وربما تخللت هذه الدلالة المركزية دلالات حافة كدلالة التلهف والحسرة والتعجب والسخرية أحياناً بخاصة في سياق نقد الموقف العربي من القضية، وباختصار بدا لنا أن الأمر أكثر انسجاماً في النص مع المسحة الدرامية التي غيمت بكثافة على الدفقة الشعرية، وكانت قادرة أحياناً على استحضار الآخر (العدو) بكل تجلياته العدوانية، والحقيقة أن هيكل هذه القصيدة كغيرها من قصائد أدب التحرر تقوم في العادة على أسلوب الطلب أمراً ونهياً.

–ارتفاع توظيف الفعل في البنية اللسانية بالنسبة إلى الأسماء والصفات، يرسخ من قيمة الوظيفة الشعرية بما يضفي عليها من ديناميكية في الحدث والزمن.

العدول الأسلوبي.

لعل من أهم صور العدول عند الشاعر على مستوى التشكيل تتالى الأسطر الشعرية بدون وجود رابط بينها مثل:

–أشهد أن الناس نيام

–أشهد أن العدل طريد

–تسهر أرض القدس، تقطر عين القدس دماء، تقطر صبراً،

–تنظر كل صباح.. كل مساء نحو الشام... إلى الأوراس، وكذلك الحال في الأسطر: 15/ 16، 36/ 37، 88/ 89... ولعل ترك استخدام أدوات الربط كالواو والفاء وثم ما يحقق خاصية الاتساق النصي له وظيفة في تكثيف الشعور بتشتت الخاطر وتزاحم الهواجس وتوتر الحالة النفسية للذات الشاعرة تجاه مصير القضية

والأبرياء المضطهدين، وربما أكد هذه المنزع الأسلوبي على حضور الوظيفة التأثيرية في النص.

من السمات المميزة للغة الشاعر الاعتماد على طول الجمل تماشياً مع نوع الدفقة الشعرية الموائمة للفكرة المراد التعبير عنها وهي تصوير حال القضية الفلسطينية والرغبة في القصاص من الجاني والانتصار لها بالثورة والانتفاضة، والغالب أنه أطال الجمل في الشهادات التي كان يدلي بها بخصوص العرب والقدس والعدو وكثيراً ما طالت الجمل لاستيفاء النداء بغرض الحث وشحذ الهمم مثل الأسطر: 46/ 54 /61/ 93...

-من السمات المميزة للغة الشاعر الاعتماد على طول الجمل تماشياً مع نوع الدفقة الشعرية الموائمة للفكرة المراد التعبير عنها.

التكرار

التكرار وسيلة تعبيرية وتقنية فنية بالغة القيمة في الفن الشعري بخاصة إذا استطاع المبدع التحكم فيه بناء على حاجة السياق الهندسي والنفسي والجمالي إليه، ومن ثم فإن العبارة المكررة ينبغي أن تكون من قوة التعبير وجماله ومن الارتباط بغيرها سياقياً بحيث تصمد أمام الرتابة المقيتة. (14)

وانطلاقاً من هذه الأهمية الجمالية تؤثر هذه القراءة فحص بعض صور التكرار في النص الشعري المختار، والظاهر أن أنواعه متعددة فمنه تكرار الكلمة ومنه تكرار التركيب ومنه تكرار الجملة في ضوء التمييز بين التكرار المركب والبسيط فمن تكرار الكلمة تكرار لفظة الدم والقدس وتكرار صيغة الفعل المضارع، كما نلمح تكرار الحرف في كلمة هل في الأسطر 73 /74 /75/ 76، 77 وكذا تكرار كلمة أشهد في الأسطر 57 /58/ 59/ 60 إن قيمة التكرار في هذا المستوى تتحدد بفضل تكثيف الشعور بأهمية المعنى المشار إليه وهكذا يحدث الترابط القوي بين الكلمة المكررة وسياقها النفسي والأسلوبي الذي يخدم وحدة الموضوع والقضية المنعاة إلى القارئ أو المتلقي، ومن صور التكرار المركب، تكرار الجملة الذي نجده في:

(40)هلموا.

(41)تعالوا.

(42)تعالوا.

(43)هلموا.

والظاهر أن قيمة التكرار هنا تكمن في تصويره القوي للمعنى المفيد للحث والدعوة العاجلة للنجدة ورد العدوان، بل إن عظمة الخطر لا يمكن أن يناسبها إلا التعبير بهذه الصيغة، وهذه الألفاظ ودفعاً لرتابة التكرار نلحظ مزاوجة في استعمال الفعلين المترادفين –نوعاً ما–.

إننا أمام شاعر مجيد في صياغة العبارة، وتشكيل عناصر البنية اللغوية بما يوائم موضوعات القصيدة المعاصرة بخاصة الشعر الثوري والذي اتسم في عمومه بالبعد عن الغموض اللفظي وبساطة التركيب، ولعل ذلك يحقق الانسجام مع الوظيفة التداولية للخطاب الشعري.

التصوير الفني

لنا وقفة مع عنصر آخر من أهم عناصر التشكيل الفني في الشعر، وهو التصوير، وربما يكون هذا العنصر أهم ركيزة في الخلق الفني سيما في الشعر الحديث، لارتباطه مباشرة بكيفية التعبير عن الأحاسيس والأفكار وتصويرها في الذهن بناء على تمثلاتها الحقيقية، أو كما يراها الشاعر في مخيلته.

ولو عدنا إلى القصيدة النص أو إلى

المجموعـة بأكملهـا "تراتيـل الغربـة" فإننـا سـنجد الشاعر يقدم للقارئ مجموعة من الموضوعات في صورة شعرية مجسدة للحقيقة وموحية بها، وعلى درجة عالية من التأثير والانفعال. وربما كان من اللازم التأكيد عليه أن دراسة الصورة الشعرية في القصـيدة المختـارة يقتضـي الحفـاظ علـى بنيتهـا وتكامـل أجزائهـا، فـلا معنـى للصـورة إلا بسـياقها الواردة فيه، ولعلنا لا نكون مجانبين للصواب إذا اعتبرنـا الصـورة الكبـرى للقصـيدة متكونـة مـن حاصل اجتماع مجموعة من الصور نرصدها في تتابع المقاطع الشعرية الكبرى للنص وهي:

صورة نزيف الدم.

صورة القدس بين القهر والأنين.

صورتان متناقضتان (الشهيد والمتخاذل عن قضيته).

صورة الداعي إلى الكفاح.

والأكيد أن كل كلمة شكلت في علاقتها بما يجاورهـا جـزءاً مـن هـذه الصـور المترابطـة والمنسجمة موضوعياً ودلالياً، إذ نقرا صوراً متعددة تعبر في تنوعها عن قدرة الشاعر على استخدام تقنيات ثرية في التصوير منها على سبيل التمثيل:

أ–التصوير الواقعي: الذي تستخدم فيه –في العـادة –ألفاظ حسية تجعل من الدلالـة أمراً ملموساً، مثل قوله:

تقتـادون نسـاء الأمـم سـبايا /أشـهد أن الناس نيام.

ب–التصوير الخيالي: نلمح بعض نماذجه في:

التشـبيه مثـل: الأرواح تصـير شـموع الليـل /الأصداء نحيب تترى.

الاستعارة، ولعلها الأكثر شيوعاً في مستوى التصوير منها: ليل القدس.. دخان الحقد أشهد أن العدل طريد، فالعدل –هنا –أضحى كالطريدة التي يلاحقهـا حيـوان متـوحش يريـد اقتناصـها، فتـروح يميناً وشمالاً لا ترى لأي ملجأ تأوي.

أما التشخيص فنقرأ بعض عباراته مثل:

وينزف عمر الصبر /أفقاً أحلك من وجنات/ سيف الوقت يحز رقاب الناس.

كما يمكن أن نميز تنويعاً تصورياً آخر على مستوى التوجه إلى الحواس (15) مثل:

–مـا يتجـه إلـى حاسـة الشـم: ليـل القـدس.. دخـان الحقد /أشـهد أن ديـار القدس تـدق الدم بخوراً.

–مـا يتجـه إلـى حاسـة البصـر: العـين تشد العين /ويا من ينظر سيل عساكر يهوه.

–مـا يتجـه إلـى حاسـة السـمع: وهـل باركـت شهيداً مر، تغني العرس شبابه /لكن يبقى الصوت وحيداً.

أمـا الصـورة المبنيـة علـى الحركـة، والزمـان والمكـان فهـي قائمـة علـى استحضـار الحـوادث والمشاهد التي تمر بها الذات الإنسانية المعاصرة من طرف الآخر (16) ونلمح مظاهرها في أمثلة متعددة منها:

–الحركة: وترسل خيل الثأر على صـهوات الريح لكل جهات الأرض.

–المكـان: لعل شـهاب الأرض تفيض بيـارق نصر

–الزمـان: في أرض تشـهد كل صبـاح.. كل مساء /تشهد موته أو ميلاده.

–اللـون (17): ليـل القـدس.. دخـان الحقـد /وأحلك من ليل الظلم.. أفيقوا..

ثمة ملاحظة مهمة في تكوين الصورة الفنية وبعدها الرمزي، تتمثل في مشاركة الشاعر بروحه ووجدانه وشهادته في ملحمة القدس ونضـال الأمة

–ثمة ملاحظة مهمة في تكوين الصورة الفنية وبعدها الرمزي، تتمثل في مشاركة الشاعر بروحه ووجدانه وشهادته في ملحمة القدس ونضال الأمة العربية من أجل حريتها على أرض الأنبياء.

العربية من أجل حريتها على أرض الأنبياء، ولعل هذا ما كان سبباً في تدخل البعد الإنساني علـه يمد الدفقة الشعرية بأحد أمرين هما:

1-خصوصية التجربة الشعرية وتلاقي الذات المتكلمة (أشهد) بالموضوع (القدس).

2-الصراع في النص الشعري الذي يتحول بدوره بفعل تلك الحركية والتوتر إلى بناء درامي قابل للتحول إلى مشهد مرئي مثير، الصور المركبة والمتداخلة على تنميته، وهذه الأخيرة تقدم حالة أو فضاء من الأخيلة بتداعياتها، وهذا ما يعبر عنه في النقد الحديث بالرؤية الشعرية القائمة على إثارة اندهاش القارئ بالصور المتمردة على المألوف (18).

كما أن الشاعر اعتمد على أسلوب المفارقة من بداية النص إلى نهايته لرسم لوحتين متعارضين في ملمحيهما ووظيفتهما رغم تداخلهما الشديد، تصف الأولى مأساة القدس وشعبها تحت النار والدمار بنزيف الدمع والدم وتضطلع الثانية بوصف الشهداء الماضيين على درب الحرية يمحون ذل العار العربي (أشهد أن العرب نشيد وإذاعات وكتابات..) وتمتد هذه المفارقة على مساحة النص كله محققة نوعاً من الانسجام النص المبني على علاقة التقابل في مستوى الدلالة النسقية وهذا بالمقابل هو الذي يضفي على النص بعداً إيحائياً كما يعمق عطاءها وإنجازيتها بالنسبة إلى المتلقي.

الرمز

بإمكاننا الآن الانتقال إلى مستوى آخر من مستويات التصوير الشعري في النص، متمثلاً في الرمز الذي يعتمده الشعر الحديث لإثارة الإحساس وجلب الانتباه والتأثير في الآخر بنقل الدلالة من البسيط إلى المركب ومن المادي والمحسوس إلى المعنوي والنفسي، وهذه القصيدة كغيرها من قصائد المجموعة الشعرية "تراتيل الغربة" ثرية بالرموز المثيرة لمعان هامشية تفتح النص على قراءات متعددة، إذ نقرأ منها:

- لفظة الخيل التي هي رمز العروبة الملبية لنداء النجدة والانتصار للحق.
- لفظة الليل التي هي رمز الغزو المستبد والظالم والهاتك للأعراض.
- لفظة الصبر التي هي رمز المقاومة والمواجهة.
- لفظة الطفل التي هي رمز البراءة الجريحة والحزينة.
- لفظة الدم التي هي رمز الشهادة والتضحية في سبيل المجد والأرض.

إن هذه الرموز بدلالاتها تمثل في السياق العام تجربة الشاعر في التعبير عن موقفه من الوضع الراهن، وبالتالي يمكن عدها حلقات وصل بين العالم الخارجي والحالة النفسية للشاعر المتشبث بأمل النصر -بعد ليل الهزيمة -على يد أبطال المقاومة الذين اتخذوا من الحجارة سلاحاً يقاومون به عدوهم؛ إن تجربة الشاعر وأحاسيسه المتوترة تقف معادلاً موضوعياً للحقيقة الخارجية كما يرصدها الواقع الحسي للأحداث المتعلقة بنضال شعب من أجل حريته السلبية (19) وعلى صعيد آخر حين يؤدي الشاعر شهادة عما ارتكب في حق القدس وشعبها وعن حال الخذلان العربي إنما كان يختصر ملايين الشهادات العربية على تخاذلهم وضعفهم، وفي هذا الرمز بعد فني ذو قيمة بالنسبة للتجربة الشعرية المعاصرة؛ إذ يتحلل الشاعر تدريجياً من التعبير العام شيئاً فشيئاً ليصل إلى درجة التعبير عن المعاني الإنسانية

-إن تجربة الشاعر وأحاسيسه المتوترة تقف معادلاً موضوعياً للحقيقة الخارجية كما يرصدها الواقع الحسي للأحداث المتعلقة بنضال شعب من أجل حريته السلبية.

من خلال التجربة الذاتية، ولعل هذا ما يجعلها أكثر تأثيراً، وأقدر على تحقيق سمة الفرادة في العمل الإبداعي (20).

التشكيل الموسيقي:

إن الموسيقى في الشعر وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس (21) ولعل سر تلك الحالة النفسية الموترة التي ترافق قراءتنا للنصوص والتي تشبه إلى حد ما تنويماً مغناطيسياً (22).

والحديث عن عناصر التشكيل الموسيقي في النص يطول على الصعيد النظري ويكفي هنا أن تشير إلى أن الدراسات العربية قديمها وحديثها في ارتباطها باللغة العربية التي تحقق مبدأ التناسب الإيقاعي والموسيقي قد أكدت على محورية التفعيلة في تحقيق التناغم الموسيقي الذي يعول عليه في إثبات السمة الجمالية للقصيدة.

ولعله من الضروري في قراءتنا هذه أن نقف مع عناصر التشكيل الموسيقي التي تلعب إلى جانب نظام البنية دوراً في التأثر على المتلقي، وتجعله منسجماً فنياً مع النص (23)، وهي الوزن والقافية والإيقاع الداخلي، ولو ابتدأنا بالوزن فإن أول ما نلحظه في البنية العروضية للقصيدة؛ إنها تنتمي إلى الشعر الحر القائم على وحدة التفعيلة، وربما نسب هذا التشكيل التجربة المراد التعبير عنها خاصة وأن الصورة الموسيقية تشكيل نصي قبل أن تكون تشكيلاً طبيعياً على حد تعبير عز الدين إسماعيل (24) على أن الشاعر في المجموعة جمع إلى الشعر الحر نماذج من الشعر العمودي، ربما ليبرهن على قدرته الشعرية في التعبير عن الموضوعات بما يناسبها من أبنية عروضية. ويتجلى الإبداع الموسيقي للشاعر في تركيزه على القافية، وربما ظهرت موحدة في أكثر من سطر، ومثلها:

هل أعجبت وذبت صبابه /طفل تهرسه دبابه/ هل شيعت جنازة قريه.

أشهد أن الوقت ظلام /أشهد أن الناس نيام/ أشهد أن الأمن شريد.

أشهد أن العدل طريد.

إن الشاعر يجنح في الأغلب إلى تنويع القافية بشكل منظم، وذلك بقيام هذه الأخيرة على مقاطع تتغير فيها من مقطع إلى آخر، وكثيراً ما تتحد داخل كل مقطع وربما أمكننا التمثيل لهذه القضية في المقطع الجزئي الأول للنص الشعري:

-المقطع 1 من السطر 1 إلى 8 نلحظ: يراق، الأعناق، الأحداق، الآفاق، الأبواق، الأوراق. (القاف)

-المقطع 2 من السطر 15 إلى 28 نلحظ: بخور العبرة، صبرا، ذعرا.

- المقطع 3 من السطر 83 إلى 93 نلحظ: العين، قلبين، أفيقوا، يراق،... (النون القاف)

أما الموسيقى الداخلية فقد أسهم عنصر التكرار -وقد عرضنا له سلفاً -في تحقيقها وإثراء الموسيقى العامة للنص الشعري، وربما تتأكد أهمية التكرار هنا بتحققه من خلال قواف معينة يتكرر ظهورها على مسافات متقاربة مثل القاف والنون والراء، كما يسهم تجاور نوع من الكلمات في البنية اللسانية للنص في تركيز هذا الأثر الموسيقي، ويتمظهر ذلك في: الجناس الناقص آن أوان والطباق في العدل والظلم واليوم والغد.....

-كثيراً ما يعرض الشاعر للمعنى في نفس سياق نقيضه، وهذه التقنية بالغة الأهمية من الناحية الفنية في تجسيد وحدة البناء الداخلي للنصوص.

-يعكس اهتمام الشاعر بقيم الحضارة الإنسانية عموماً، والحضارة الإسلامية خصوصاً، بما حققه الأسلاف من أمجاد، كان يمكن أن تكون دافعاً للخلف لكي يواصل الدرب بكل وفاء وإخلاص.

بناء القصيدة:

تستوقفنا قضيتان مهمتان ونحن في سياق تحليل النص الشعري، ترتدان إلى هيكل القصيدة العربية في شكلها الجديد وهما:

-وحدة القصيدة من حيث هي بنية مبنية على التناسق الداخلي بين عناصرها بفضل جملة من العلاقات النسقية الوظيفية (25) التي تحدد قيمة العنصر اللساني داخل النظام، وفاعلية البيت الشعري في علاقته التكاملية مع الأبيات الأخرى على مستوى الشكل والمضمون.

وليست هذه القصيدة وحدها المتسمة -في المجموعة -بالوحدة والتماسك والترابط بل أن هذه السمة البنوية شاملة لسائر القصائد المؤلفة للمجموعة حتى إنه من نافلة القول بأنها أجزاء قصائد لقصيدة واحدة أو نصوص متقاطعة في نص كبير، ربما جاز لنا أن نضبط عنوانه على ما أورده الشاعر في الغلاف "تراتيل الغربة"، ولعل أهم ما حقق هذه الوحدة النصية ترابط أفكار القصيدة واتساق الأنساق اللسانية وانسجام المعاني فيما بينها بما يناسب التجربة الشعورية المعبر عنها والعناية من ناحية آخر بالقافية داخل النص الواحد، ناهيك عن وحدة الفكرة المعبر عنها من البداية إلى النهاية والتي لخصها العنوان "الدم يراق... أفيقوا" وربما تكرار صور الاعتداء الصهيوني على الفلسطينيين وانتهاك حرمة القدس يؤكد على هذه الوحدة الموضوعية؛ لقد كان للتكرار المتلون بأصباغ عدة من الصور والأخيلة دوره الفعال في نسج خيوط القصيدة وتحقيق الوحدة فيها، ولعل تكرار بنية لغوية بعينها مع مطلع المقطوعات بشكل بارز مفيد في تحقق هذا التماسك الذي أضحى مطلباً ضرورياً في الشعر الجديد، لطالما عنيت به الدراسات اللسانية النصية (26) والمقصود بهذه البنية "عبارة أشهد" التي تقدم مجموعة من المشاهد الشاهدة على أفعال العدو في الإنسان الفلسطيني والإنسانية جمعاء، فمهما تنوعت هذه الشهادات وتعددت ستظل معبرة عن شهادة كبرى واحدة يقدمها الشاعر المبدع أمام التاريخ وللعالم في سبيل هؤلاء الشهداء الباذلين لأرواحهم من أجل الحرية ودفع الظلم، ومما زاد من وحدة وتماس النص تلك المفارقات والمقابلات على صعيد المستوى الدلالي؛ فكثيراً ما يعرض الشاعر للمعنى في نفس سياق نقيضه وهذه التقنية بالغة الأهمية من الناحية الفنية في تجسيد وحدة البناء الداخلي للنصوص وقد ألمعنا إلى بعض النماذج سابقاً.

-قوالب البناء:

يمثل هذا العنصر القضية الثانية التي يرتكز عليها البناء النصي، ولعلنا لا نكون مبالغين إذا قلنا بأن هذه القضية قد اختارت بعض تقنيات البنية الدرامية لتمثيل التجربة الذاتية للشاعر في علاقتها بالموضوع، فهذا النص "الدم يراق.. أفيقوا" تجسيد لتلك البطولة الشعبية وتلك التضحيات الجسام التي قدمتها الأمة من أجل القدس، وربما تم هذا التجسيد باستحضار بعض التقنيات الدرامية، فنحن أمام أحداث متوترة وصراع بين طرفين أحدهما يمثل القدس وثانيهما يمثل العدو، والظاهر أن هذه الأحداث فيها بعض الحركة والتطور والنمو وربما كان هذا مناسباً لأدب المقاومة وفعل الانتفاضة في وجه الاحتلال، ولا أباعد الحقيقة إذا قلت بأن عنصر الحوار (الداخلي /الخارجي) قد ظهر ليصل بالنص أحياناً إلى مرحلة القصة الشعرية، وقد أسميتها مرحلة لأنها تمثل نقطة التقاء بين جنسين

أدبيين متناصيين هما الشعر والقصة، بهدف تجسيد التجربة والإيغال في التعبير عن الموقف الذاتي الذي يختزل الموقف الإنساني برمته من الظلم والعدالة والحرية.. ومفاهيم أخرى، ولنا أن نقرأ عن بعض الأحداث وبعض الشخصيات مثل:

ليل القدس.. دخان حقد،

والأرواح تصير شموع الليل

قناديل العشق تصير.. تطير

تضيء معابر يسعى فيها الناس إلى أكمام النور

والأرواح تصير حدائق ضوء في أرجاء القدس

ويبقى الضوء نشيجاً يصرخ:

يا أحرار العرب هلموا

يا أحرار العرب نشامى الناس تعالوا

نحن نضيء الليل.. نخط الدرب... تعالوا

ثم تمضي القصيدة في عرض أفعال العدو النكراء إلى قول الشاعر:

ويا من يسمع.. من ينظر

هل أعجبت وذبت صبابه

طفل تهرسه دبابه

هل أكبرت نزيف الدم....

ثم يقول: إن اللائي تنظرهن أيامي.... رهطك أنت، وعرضك أنت، بأرضك أنت وإن أوان الصحو، أوان الفعل.. تجلى

فانهض وانهض.. وانهض.

فربما خيل إلي، كقارئ، بأنني أمام قصة حبكت أحداثها لتصور واقعاً دراميا مؤلماً لشعب أمام دبابة، بقدر ما يقدمه من تضحيات بقدر ما يقترب إليه فرجه، وأمله في الخلاص وهذا ما عبر عنه بقوله "إن أوان الصحو، أو

-إن ما يحث عليه الشاعر، و يدعو إليه كل العرب، ما يجب أن يضعه كل عربي ومسلم نصب عينيه، أن ما أخذ بالقوة لا بد أن يسترد بالقوة.

وقد عمل الفعل في علاقة الماضي بالحاضر (المضارع صفة) عمله في تحريك الوقائع وتفعيل الأحداث.

وقد يستخدم الشاعر في بعض المقاطع تقنية المونولوج بغية تقديم المحتوى النفسي الذي يختزل ما يختزنه قلبه من مشاعر الحسرة على القدس وحال الأمة؛ وتركز المونولوج في وعيه بشكل خاص في أبيات مثل: العين تشد العين/ والكف رباط الكف إلى قلبين

والأمس صبيب اليوم بعزم الغد /والدم محرك قلب الأخ لدعم الأخ... فالمقطع حديث نفسي عن حالة عن رغبة لا بد أن تتحقق، ألا وهي رغبة الانتصار للأخ الجريح فالدم لا يصر ماء مهما كانت الظروف، وتقلبت الأحوال.

كما نقرأ في قصيدة "يا راكباً ثبج الغمام"

سجد الظلام، وقال أشهد أنه

لولا دماؤك ما تراجع جحفلي (27)

***

ومن نافلة القول التذكير بأهمية هذا العنصر في الحث على المقاومة والصمود، وربما يكون ملمحاً مميزاً لأدب المقاومة والحرب منذ القديم إلى الحديث، فالإيمان بقضية عالية يخفي اعتقاداً راسخاً يضحي في سبيله، ولا يدخر جهد لأجل تحقيقه في الواقع، إن تاريخ الثورة وما يكتنفه من نضالات يؤكد على عدم وجود أدب أو ثقافة أو فن في غياب الاستقلال والحرية، فإذا عشعش الاستعمار بكل صوره في بلد ما فإن الذهنية الاستعمارية ستحول الفكرة إلى خراب يحوم فوقه البوم، خاصة وهو المعبر على صوت الأمة، اتها، إن هدف أي قوة معتدية ـا على أرض ليست لها إنما لفكر وقتل الفن والإبداع (28)

-يستخدم الشاعر في بعض المقاطع تقنية المونولوج، بغية تقديم المحتوى النفسي الذي يختزل ما يختزنه قلبه من مشاعر الحسرة على القدس وحال الأمة.

أولست ياجولان من "ياقوصة" التاريخ والأبطال حتى

اليوم، مهداً للرجولة والطفولة والحنين؟!

وقوله في "أم قيس":

آه من صوت على سمعي عبر

من صدى التاريخ في الروح استقر

أحرقت كنعان من قبلُ الصور

أحرقت عاداً... وحطت في

قريش

إن استحضاره التاريخ علامة في النص الشعري له دلالته الرمزية، فهو يعكس اهتمام الشاعر بقيم الحضارة الإنسانية عموماً والحضارة الإسلامية خصوصاً بما حققه الأسلاف من أمجاد كان يمكن أن تكون دافعاً للخلف لكي يواصل الدرب بكل وفاء وإخلاص، ولعل في حضوره تأكيداً على المسؤولية التاريخية للعرب والمسلمين أمام قضيتهم العادلة "تحرير الأرض والمقدسات".

إن ما يرتبط بهذا الموقف من حس عربي يضاعف من هول المأساة التي ألمت بالأمة وأرق الشاعر لها بحكم انتمائه العميق لهذه الروح العربية المتعالية التي ترفض الضيم وتعشق الحرية، نلمح هذه الروح العربية في أكثر من موضع لعل أهمها في قصيدتنا النص، المقطع الذي يحث فيه على المقاومة:

يا أحرار العرب هلموا

يا أحرار العرب نشامى الناس تعالوا

نحن نضيء الليل... نخط الدرب.. تعالوا

وقوله:

لعل ثماد للعروبة في النقا

يفجر أنهار المروءة في الدم

ويرتبط الإحساس بالانتماء العربي والحس الديني الذي تتجلى صوره في النص الشعري المختار في سياق علاقته بسائر النصوص، وهذا يعبر عن قوة إيمان الشاعر بعقيدته وبعدالة السماء في انتصارها للمظلومين والشهداء، يتراءى ذلك في قوله:

-في ذلك الظل المديد

-ظل الشهيد

-قمنا.. قرأنا الفاتحة

-صرنا خشوعاً عند محراب تضوع من مآقيه البخور

يمكن القول في هذا السياق إن أهم ما شغل الشاعر، ليس في هذا النص فقط بل في سائر النصوص المكونة للمجموعة الشعرية "تراتيل الغربة"، موضوع الأرض السلبية بمقدساتها والدماء الزكية التي سالت عليها، إن هذه الفكرة هي المحور الرئيس والأكثر تداولاً في النص الشعري عموماً ولعله يمثل عصب القصيد عند "علي عقلة عرسان" ولعل أهم ما يبرز هذه الصورة ما نقرأه في قصيدة "لنا شهيد":

-في ذلك الظل المديد

-ظل الشهيد

-قمنا.. قرأنا الفاتحة

-صرنا خشوعاً عند محراب تضوع من مآقيه البخور

-يا عيدنا... عيد التشارين التي ما شق غبرتها القصيد

-ما كنت.... ما كنا... إذا لم تكمل الدرب الذي قد شقه الرمز

-الشهيد

كما نلمس بعض جوانبها في قصيدة "أبابيل"

أقول وقد هلت علي زحوفها

أبابيل، قولي: أي خبريك أخبر

***

تمدين من صهيون حبل عداوة

وتسقين للكرخين ناراً تسجر

***

وما يلفت الأنظار –مثلاً –في هذا النص عودة الشاعر إلى التاريخ الذي يعبر وجوده في النص الشعري عن وعي بالبعد الحضاري للصراع، وكذا بالبعد الإنساني إذ ليس العدو الصهيوني إلا رمزاً لقوى الشر في العالم لذا نجده يقول صراحة:

عرفناكم شر العباد، وسوءةً

تضيق بها الدنيا، وحقداً يدبَّر

***

لقد كان التاريخ ملاذاً لكثير من الشعراء، ولكنه عند بعضهم شاهد عيان وقاض ترفع إليه المظالم، ألا ترى الشاعر في قصيدة "يا صوت سفح الشيخ" وهو يناجي الجولان الأشم قائلاً:

جولاننا

أو لست رهجة خيلنا

جولان فرسان الحزون

أو لست ملحمة الدروع

وسطوة المغوار في الحصن الحصين

إن تتبعنا للقصيدة كشف عن عناية الشاعر بتحقيق عنصر التوازي (29)، كشرط مهم من شروط كمال القيمة الموسيقية في الشعر وذلك من خلال:

–تقارب المقاطع في طول[illegible]

–التشابه في بدايات المقا[illegible]

– لعل سيول الغزو تحجب بالظبا وتدري قلوب العرب معنى الترحم.

بلفظة أشهد

–التقابل الدلالي بين الأسطر الشعرية في المقطع الواحد

الموقف

والرؤية

يبدو أن الشاعر "عقلة عرسان" عاش مرارة التجربة التي تمر بها الأمة في صراعها ضد المحتل الغاصب فهو ينتمي لأرض سالت عليها دماء زكية لأبطال شجعان قاوموا شراسة المحتل، فهو لا يأبى إلا أن يشارك المناضل والمقاوم صموده بأن يكون صوته الصداح في الكون وسفيره إلى العالم العربي يدعوه إلى التوحد والصمود للخروج من قفص الاحتلال.

لقد أمسى الوطن وأضحت القدس كرمز لهذا الوطن الكبير هي الوجود نفسه بالحاضر والماضي والمستقبل، وبالتالي لا ملجأ للفرد العربي إلا أن يقاوم بعد أن يحقق وعيه بذاته فيستفيق من سبات عميق كان غارقاً فيه، وأحلام فضية كانت تعرقل تقدمه، وسر هذه الاستفاقة لون أحمر مصدره الدم المراق في ليل القدس، ولعلنا ندرك ذاك التلاحم بين موقف الشاعر من القضية ورؤيته الشعرية بقراءتنا للمقطوعة الأخيرة من النص الشعري:

يا أهل القدس أفيقوا

إنّ الدم يراق

وإنّ الناس فراق بين العدل والظلم، أفيقوا.

–إن هذا التنوع في أوراق الفن الشعري دليل على غنى التجربة، ورحابة فضائها الفكري، مما ينزلها مكانة مرموقة في مسيرة الشعر القومي التحرري المعاصر.

[illegible]إن الكف عن التسليم بأن [illegible]ي لا أكون مبالغاً إذا قلت بأن [illegible]ـا قاله الشاعر هنا وما قاله [illegible] بأن الفنانين والفئران هم أكثر [illegible]للخطر، لكن الفرق بينهما أن

الفئران تلقي بنفسها في البحر هرباً من السفينة الغارقة أما الفنانون فيظلون يقرعون ناقوس الخطر، صارخين طالبين إغاثة ركاب السفينة أو الموت على ظهرها شهداء (30)، وربما ذكرنا هذا أيضاً بتحذير "لقيط بن يعمر الإيادي "لقبيلته من خطر فارسي يتهددهم قائلاً لهم:

أبلــغ إيــاداً وخلــل فــي ســراتهم

أنــي أرى الـرأي إن لـم أعص قد نصعا

***

يا لهف نفسي إن كانت أموركم

شــتى وأحكــم أمــر النــاس فاجتمعــا

***

إن ما يحث عليه الشاعر ويدعوا إليه كل العرب وما يجب أن يضع كل عربي ومسلم نصب عينه، يبيت معه ويصبح، أن ما أخذ بالقوة لا بد أن يسترد بالقوة وأن روح التمرد في النفوس لا بد أن تظل قائمة شديدة التوهج لتحرق في القريب العاجل العدو فتحوله كالهشيم المحتظر، لقد سجل لنا الشاعر الدرس من خلال توقفه مع أحداث لبنان ومذابح فلسطين واحتلال الجولان أنه لا بد من هبة عربية لخصتها كلماته التي طالما رددها وردد مثيلاتها في القصيدة وقصائد أخرى من ذات المجموعة:

إن أوان الصحو، أوان الفعل.. تجلى

فانهض... وانهض... وانهض.

وقوله في قصيدة "أقول هبيني" (31)

لعل سيول الغزو تحجب بالظبا

وتــدري قلــوب العــرب معنــى التــرحم

***

ويهدي لهم في مهمه الليل ثاقب

مــن الـرأي إجماعــاً بشــهر "المحــرم"

***

وهكذا يمكن القول إن القصيدة المحورية تلقي مع سائر القصائد الأخرى في موضوع واحد هو موضوع الاحتلال الصهيوني وفي سياق واحد هو مقارنة هذا الاحتلال المتوحش والذود عن المقدسات بالغالي والرخيص، ولعل هذا التوحد الموضوعي والسياق هو الذي يجعل من الإبداع الشعري الذي يعبر عن تجربة "علي عقلة عرسان" الشعرية والشعورية أشبه ما يكون بكتاب متعدد الفصول وإن كانت هذه الفصول مختصرة إلا أنها معبرة جداً بفضل تعدد مشاهدها المتقابلة في جو مسرحي مهيب قائم على حوار من نوع مميز بين قوى الخير وقوى الشر في صراع مرير يعكس محنة شعب ضعيف أمام قوة عاتية.

ربما أمكننا بعد هذه الجولة السريعة في عالم المواقف والرؤى الخاصة بتجربة الشاعر، ضمن استنطاق النص في علاقته بالنصوص المجاورة الأخرى للمجموعة أن نستخلص بعض الملاحظات لعل أهمها:

توازن الفكر والوجدان: والمقصود بذلك أن الشاعر حاول بقدر كبير أن لا يسقط في فخ الانفعالية رغم مرارة التجربة المشاهد ليس فقط في النص الأنموذج بل في سائر النصوص الأخرى، وهذا ما أتاح نوعاً من الانسجام والارتباط في البنية النصية للقصيدة، إننا نجد في بعض النصوص الشعرية الأخرى مما يغلب فيه التمرد ألفاظاً كثيرة دالة على العويل والسباب والانفعالية

المفرطة، فالدعوة إلى الاستيقاظ من الغفلة والنوم خطاب موجه للفكر والوجدان معاً، وما كان للصحو أن يظهر وتلوح بوارقه إذا لم يكن الفكر صاغياً وكذلك الشعور.

تنوع

المضمون:

ثمة خاصية ثانية ميزت العمل الإبداعي عند الشاعر، ألا وهي تنوع المضامين وتعدد التجارب ولا أدل على ذلك من كثرة الصور المعبر بها عن كثرة الحوادث وتتابعها، فلكل صورة قصيدة مضمون، ولكل مضمون تجربة تعكسه بلا تكرار ولا اجترار.

وضوح

الرؤية:

لقد صدر الشاعر في هذا النص عن تجربته الذاتية التي تعكس حبه الشديد لوطنه أولاً وللأرض المقدسة ثانياً ولبلاد العرب من الخليج إلى المحيط فهو القائل:

تنظر (أي القدس) كل صباح... كل مساء نحو الشام...... إلى الأوراس ونحو البصرة.

وكذلك تمثل إيمانه العميق بقيم الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الإنسانية عموماً النابذة للظلم والحرب والعاشقة للحرية والأمان، ويتأكد لنا مرة أخرى وعي الشارع السياسي بما يحاك ضد الأمة لذا دعاها للوحدة ففيها الخلاص، ولا يمكن أن نقاتل متفرقين فلا طاقة لنا بالعدو، كما لا يمكن أن ننخدع بالكلام المعسول والشعارات الرنانة الداعية للسلام الأعرج بدون مقاومة لذا نقرأ مثلاً من كلماته:

أشهد.. أشهد أن العرب نشيد، وإذاعات، وكتابات، وخطابات وبيانات وشعارات، وزعامات...

الخاتمة

هذه بعض العناصر البنوية التي أسهمت في التشكيل النصي الشعري لدى الشاعر "علي عقلة عرسان" والتي استخدمها لتقديم تجربته الشعرية، وربما هناك عناصر أخرى أغفلناها أو أجلناها لقراءات أخرى مثل الشهادة الشعرية والقضائية.

إن هذا التنوع في أدوات الفن الشعري دليل على غنى التجربة ورحابة فضائها الفكري مما ينزلها مكانة مرموقة في مسيرة الشعر القومي التحرري المعاصر.

❒

الهوامش والإحالات

(1)–اللغة والخطاب الأدبي؛ مجموعة من الباحثين، تر سعيد الغانمي، ص 55.

(2)–عن مفهوم المحايثة أنظر سعيد علوش، نقد البنيوية الفرنسية، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 40، ص 60.

(3)–يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في الأدب العربي، دار الحياة الجديدة، وبيروت، ط03، 1985، ص 28.

(4)–يقدم علم اللغة النصي على اختلاف مقارباته المنهجية رؤية نظرية وإجرائية في التعامل مع النص من وجهة نظر نحوية، ولسانية وأسلوبية لا تنفض يديها من التحليل التداولي للنص من خلال فحص وظائف بناه الصغرى

والكبرى بالاعتماد على مبدأ السياق أنظر أحمد حسن البحيري، علم اللغة النصي .

(5)-تمثل هذه الرؤية الأساس النظري الذي قامت عليه أعمال الشكلانيين الروس ونظرية رومان جاكبسون حول أدبية الأدب (الشعرية) أنظر تودوروف نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط01، 1982، ص 18.

(6)-محمد الربيعي، في نقد الشعر، دار المعارف، مصر، ط4 1977.

(7)-صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، ص 156.

(8)-محمد شكري عياد، المذاهب النقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، الصفاة الكويت، عدد 177، ص 56.

(9)-محمد خطابي، لسانيات النص، ص 13.

(10)-أنظر مفهوم الشكل في الفكر النقدي البنوي واللساني على وجه التحديد في زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، 1976، ص 95.

(11)-محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، مكتبة الخانجي، ط02، 1971، ص 20 وما بعدها.

(12)-مازن الوعر، الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسة الأسلوبية، عالم الفكر، مجلد 22، عدد 3 -4، 1994، ص 160. وأنظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ط 1983، ص 329.

(13)-وليد مشوح، الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني، كتاب الرياض، عدد 84، 2000، ص 295 بتصرف

(14)-يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر محمد فتوح أحمد، دار المعارف، 1995، ص 63 وأنظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 286.

(15)-ربما كان من اللازم أن تدرس هذه الصور في ضوء مقاربة سيميائية تربط بين العلامات اللسانية في بعدها الإحالي والعلامات غير اللسانية من ذوقية وإشارية ولمسية انظر محمد كشاش، اللغة والحواس، ورؤية التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، بيروت 1، ،20 ، 1991 وأنظر عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، ص 08.م

(16)-محمد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي النص الشعري، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 202، ص 253

(17)-أنظر دلالة اللون في الشعر عند الرمزيين درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، نهضة مصر، القاهرة، 1958، ص 109 – 110.

(18)-محمد محمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1 1986، ص 94.

(19)-المقصود بالمعادل الموضوعي عند إليوت الصورة التي يعبر بها الشاعر عن عاطفته، والشعر ليس تعبيراً عن المشاعر بل هروب منها، ويتمثل هروبه بتحويلها إلى شيء غريب ذي طابع كوني عام، انظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص 232.

(20)-غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار المعارف، مصر، ص 165.

(21)-علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 162.

(22)-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 124.

(23)-ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص 104.

(24)-المرجع نفسه ص 42. وانظر محمد عبد حسن الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف

1981، ص 10 و11.

(25)-يـان موكاروفسـكي، اللغـة المعماريـة واللغـة الشعرية، تقديم وترجمة ألفت كامل الرويـي، فصول، عدد ديسمبر 1984، ص 83.

(26)-محمد خطابي، لسانيات النص، ص 134.

(27)-مجموعة تراتيل الغربة، ص 80.

(28)-حنـا مينـة ونجـاح العطـار، أدب الحـرب، منشـورات دار الآداب، بيـروت ط3، 1979 ص 175.

(29)-عـن مفهـوم التـوازي ينظـر رومـان جاكبسـون، قضايا الشعرية، ص 106 وأنظر عبد القادر الربـاعي، فـي تشـكيل الخطـاب النقـدي، ص 94.

(30)-عبـد العزيـز المقـالح، الشـعر بـين الرؤيـا والتشـكيل، دار طـلاس للدراسـات والترجمـة، ط2، 1952 ص 61.

(31)-تراتيل الغربة، ص 71.

❑❑❑

صورة المثقف العربي
في
روايات عبد الرحمن منيف

د.صالح ولعة ـ الجزائر

تعد شخصية المثقف من الشخصيات المحورية في روايات عبد الرحمن منيف، فلا يكاد نص واحد يخلو من حضور هذه الشخصية، التي تطرح في علاقة عدائية وغير منسجمة مع السلطة، ترفض الحاضر المدنس بالهزيمة، ولا تحن مطلقاً إلى الماضي المسؤول عن الصورة السلبية للحاضر، إذ كثيراً ما تربط شخصيات منيف المثقفة ما بين الماضي وهزائم العرب التاريخية. إن حلم الشخصية المثقفة لا يكمن إلا في المستقبل، ولذلك تسعى إلى نشدان الحرية والكرامة الإنسانية والحياة الفضلى، فهي تتطلع إلى المستقبل وإلى النموذج الحضاري الغربي، ولعل هذا ما جعل هذه الشخصيات تصاب بالارتباك والحيرة، عندما تعجز عن تحقيق أحلامها.

فإذا كان مثقف البلدان المتقدمة أعفى نفسه وأعفته الظروف التاريخية من القيام بمهمات معينة، نظراً إلى وجود المؤسسات المدنية والأحزاب والصحافة، إضافة على القانون والقضاء ورقابة الرأي العام وحرية الرأي والضمير، فلا شيء من هذه الصيغ أو القيم في مجتمعاتنا العربية.

تنبع الحيرة في مفهوم الثقافة وفي موقف المثقف العربي أساساً من إخفاقات الماضي، وعدم القدرة على قراءة أسباب هذه الإخفاقات الحقيقية، وهذا ما يولد الشعور بالعجز والحيرة.

فالمثقف في روايات عبد الرحمن منيف هو الذي يعي روح العصر، ويندمج في تياره، ويسهم عن طريق الكلمة والفكر من أجل زيادة معارف الناس وصقل وجدانهم، وجعلهم أكثر إنسانية، ولا يعني ذلك بالضرورة أن ينوب عن الآخرين، أو يكون بديلاً عنهم، إنه جزء من جماعة، ومن حركة، وبمقدار ما يضبط حركته مع الآخرين، يمكن أن يؤدي دوراً ويسهم في زيادة وعي الناس وصقل وجدانهم.

حاول منيف أن يبرز –من خلال رواياته– دور المثقف والمسؤولية الملقاة على عاتقه اليوم. لقد حصل تطور أساسي في بنية المجتمع، وتغيرت طبيعة العلاقات، وكان يفترض أن يرافق ذلك تطور مواز في الثقافة وفي دور المثقف، إلا

أن ذلك لم يحدث، وهذا ما أنتج خللاً كبيراً في فهم دور المثقف من طرف الآخرين، ومن طرفه هو أيضاً.

تحضر شخصية المثقف في معظم روايات منيف، وهي دائماً في حالة صدام مع السلطة. إن معركة منصور عبد السلام أستاذ الجامعة، ورجب إسماعيل الطالب بالجامعة، وبقية المثقفين طالع العريفي وعادل الخالدي وزكي نداوي والراوي في قصة حب مجوسية، كانت معركة مع السلطة، ممثلة في جواسيسها وسجانيها وجلاديها. قالت السلطة لمنصور عبد السلام عن طريق صديق: "أمامك أحد أمرين، إما أن تصبح رجلاً معقولاً وواقعياً، أو أن تجن"(1).

ولم تكن أزمة المثقف في روايات منيف بسبب أشجار انتزعت منهم، أو عمل لم يواز قيمته وكرامته غراسة الأشجار ورعايتها، أو بسبب معاملة أهل القرية الفظة له وتحاملهم عليه، أو قسوة المدينة عليه وعدم رحمتهم به كما سنرى عندما ندرس الشخصية الشعبية، إنما كانت أزمتهم بسبب القمع والإرهاب السياسيين، القمع الذي يقتل حتى الأحلام في الأعماق، فقد فزع رجب إسماعيل من الحفر التي تستقبل كل يوم "عشرات الجثث التي لم تتح لها حتى فرصة الحلم، حملت معها أحزانها ورحلت.. هم قتلوا كل الناس"(2). ومن لم يمت يجب عليه أن يعلن الولاء والتوبة.

لا يكون في سلطة القمع تاريخ إلا ما كتبه النظام القائم من انتصارات وأمجاد. أما منصور عبد السلام، وزكي نداوي، وطالع العريفي، وعادل الخالدي، الذين عاشوا الهزيمة العسكرية وأدركوا أنها هزيمة صنعتها الأنظمة العربية المتخاذلة المتواطئة، فيجب أن يقتنعوا بالقوة بأن الهزيمة هي انتصار عظيم، وعليهم أن يمجدوا صانعيه.

نخضع للدراسة هنا شخصية منصور عبد السلام في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" وشخصية رجب إسماعيل في رواية "شرق المتوسط"، وشخصية طالع العريفي وعادل الخالدي في رواية "الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة ثانية"، بالإضافة إلى شخصية زكي نداوي في رواية "حين تركنا الجسر"، وشخصية الراوي في رواية "قصة حب مجوسية". فبالإضافة إلى التشابه الكبير بين شخصيات هذه الروايات، فإن الإيقاع الروائي يكاد يكون واحداً، كما يهيمن عليها مناخ سياسي واحد، وإن بدا بأشكال مختلفة.

وعلى الرغم من اختلاف أسماء الشخصيات المثقفة من رواية إلى أخرى، إلا أنها متشابهة من حيث الصفات والوظائف والعلاقات، وتلتقي كل الشخصيات حول اسم مرزوق، الاسم الذي يسم عنوان رواية منيف الأولى "الأشجار واغتيال مرزوق"، باعتباره موضوعاً للخطاب، وليس طرفاً فيه، قامت السلطة بالتنكيل والإرهاب بأولئك الذين ناضلوا من أجل أن تستلم السلطة، فقتلت مرزوق -رمز الإنسان العربي المضطهد- يقتل على أيدي الجلادين والأمراء الجدد بأكثر الطرائق وحشية، "قتلوا مرزوق، لا أحد يدري كيف قتل، قالوا إنه وجد مقتولاً والسلام! مرزوق الأسمر، الحصان الضاحك، مرزوق الإنسان الذي ذرع أرض الوطن من الشمال إلى الجنوب من أجل أن يصبحوا حكاماً.. مرزوق الآن ميت، هل له قبر؟ هل دفنه أحد؟"(3).

يبدأ إيقاع النصوص الآنفة الذكر -التي تشكل نصاً مماثلاً، هو نص القمع -بخروج الشخصيات وفرارها من الوطن، بعد معاناة وتعذيب وبكاء داخل السجون، أو بعد تشرد وحرمان من العمل. يسافر رجب إسماعيل وطالع العريفي وعادل الخالدي إلى أوربا، طلباً للعلاج بعد أن بدا موتهم وشيكاً، وتعهدوا بالعودة إلى

-على الرغم من اختلاف أسماء الشخصيات

الـوطن/ السـجن حالمـا ينتهـي العـلاج وسـافر منصور عبد السلام إلى الجنوب بحثاً عن العمل في بعثة أثرية تنقب عن الآثار، بينما يخرج زكي نـداوي إلـى الصـيد فـي المسـتنقعات، بحثـاً عـن الخـلاص مـن الخيبـة التـي تسكن دمـه وعظامـه، ويكتشف الراوي وهو يدرس في أوربا حجم العطب الذي يعاني منه، والذي تعود أسبابه إلى المراحل الأولى من الطفولة في بلده الأصلي.

وعندما ترحل الشخصيات عن الوطن، يبقى شبح السـجن يلاحقها وتخفـق فـي التحـرر منـه، ويتحول إلى حالـة نفسية حادة، تزيد من عذاب الشخصية ويدفعها إلى السقوط والانهيار. وهناك تبـدأ الشخصـيات بالكتابـة، باعتبارهـا شـكلاً مـن أشكال النضال.

يكتـب رجـب إسـماعيل أوراقـه أو شـهادته ويخفيهـا عنـد أختـه أنيسـة، التـي نشـرت هـذه الأوراق/ الشـهادة بعـد وفاتـه وتكـون هـي روايـة "شرق المتوسط"، يقول رجب إسماعيل:

"الفكرة الثانية التي تشغلني الآن، إلى جانب الروايـة أو الطريقـة الجديـدة فـي الكتابـة هـي فكـرة السـفر إلـى جنيـف وتقـديم مـذكرة أو لوحـة عـن العـذاب الـلا إنسـاني الـذي يواجهـه السـجناء السياسيون في الوطن"(4).

وعندما يخيّم شبح الوطن على منصور عبد السلام، يصرخ راؤول بوجهه: "اذهب أنت وشرقك إلـى الجحيم، ألـيس عنـدك سـوى هـذه القصـص المملـة التـي ترددهـا علينـا دون تعـب؟ السـجن، التعـذيب، البطالـة، الاضـطهاد. لقـد سـمعنا هـذه القصص في كل الليالي، منذ أربعة شهور وحتى الآن"(5).

ويتـولى أحد الصـحفيين نشر أوراق منصـور عبد السـلام، بعدما أطلق النـار علـى صـورته في المـرآة، وأخـذ إلـى مستشـفى المجـانين، "انشـر الأوراق الآن، ولـم أفعـل شـيئاً مـن شـأنه أن يغيّـر فـي معناهـا.. سـوى أنـي رفعـت بعـض الأسـماء وبعـض الكلمـات البذيئـة!"(6). وهـذه الأوراق هـي رواية الأشجار أو اغتيال مرزوق.

ويقــول طــالع العريفــي: "الأوراق التاليــة شهادتي، أنا طالع العريفي، أحد الذين عاشوا في سـجون مـوران لمـدة عشـر سـنين متواليـة. قـد لا يحتـاج الأمـر علـى التنبيـه أننـي سـجين سياسـي، وأنني قضيت هذه المدة كلها دون محاكمة قانونية ودون حكم.. أكتب هذه الأوراق بعد أن رحلت عن موران.. أحـاول قـدر مـا أسـتطيع أن أرسـم صـورة لما حصل منذ لحظـة القبض علـيّ، حتـى إبعادي عن موران"(7).

وبعد موت طالع العريفي، يفسح مجال السرد إلى عادل الخالدي ليقدم أوراقه: "أنا المثقل بالحزن والهـم حتـى حـواف الـروح، آن لـي أن أقـول، أن أتكلم"(8). عادل الخالدي هو الإنسان المضـطهد، السـجين سـابقاً، المـريض حاليـاً، الحـائر بـين الماضي والمستقبل، يشعر بخيبة تصل إلى حدود المرارة، ويكـاد يفقد اليقين. وتشـكل شـهادة طـالع العريفي وعادل الخالدي رواية "الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى".

وتنتهـي حركـة السـرد باغتيـال الشخصـيات المثقفـة جسـدياً أو معنويـاً. يعـود رجـب إسـماعيل إلـى وطنـه بعـدما تعقبتـه الشـرطة فـي حامـد زوج أختـه أنيسـة، يـتم القـبض عليـه ويقتـل بعـد ثلاثـة أيام.

ويمـوت طـالع العريفـي كمـداً وحزنـاً فـي مستشفى براغ، بعد زيارة وزير النفط الموراني إلى هنـاك، وسـقوط قناعـة النضـال الشـيوعي ضـد الأنظمة المستبدة.

ويعود منصور عبد السلام إلى وطنه وينتهي بـه الأمـر إلـى الجنـون، ويـدخل المستشـفى، بينمـا

...ثقف السلطة ...ة في ...ادين ...واسيس في ...ن الشخصية ...فة، سلطة لا أمامها إلا ...يب والقتل ...ناً لبقائها ...مرارها.

يبقى عادل الخالدي مشرداً في شوارع باريس يعرض أحزانه، يقتله الانتظار ويعبث به الجنون، وقد غدا هو والسجن عاشقين متلازمين. ويعود الراوي في قصة حب مجوسية إلى وطنه تعتصر قلبه الخيبة، وقد تحول حبه المجوسي إلى عذاب مجوسي، بينما يعود زكي نداوي من رحلة الصيد في المستنقعات تقيده الأوهام والانتظار.

تقف السلطة ممثلة في الجلادين والجواسيس في مقابل الشخصية المثقفة، سلطة لا تجد أمامها إلا التعذيب والقتل ضماناً لبقائها واستمرارها، والمثقف الذي رفض الاستسلام وآثر المغامرة بالكلمة، لينتهي الصراع غالباً لصالح السلطة عن طريق التصفية الجسدية (رجب وطالع العريفي)، أو المعنوية (منصور عبد السلام، وعادل الخالدي)، وقد تنتهي الشخصية إلى حالة هذيانية حادة (زكي نداوي والراوي).

قتل رجب وطالع العريفي لأنهما رفضا الصمت، وقتل منصور عبد السلام معنوياً عن طريق التجويع والفقر والتشريد وإثبات لا جدواه وتفاهته بحرمانه من حقه الشرعي في العمل، وقتل زكي نداوي معنوياً عندما أصبحت الأوهام هي الحقيقة الوحيدة التي يطاردها، فالشخص الذي يتخيل وجود عنقاء الزمان، ويطلق النار على الطيور معتقداً أنها تمثل الجيوش الإسرائيلية هو نفسه الذي يسقط صريعاً لوهم كبير من الصعب التخلص منه. وبهذا يكون المثقف العربي أمام خيارين لا ثالث لهما: إما أن يكون عميلاً أو شهيداً أو مجنوناً.

ينتهي الصراع بين السلطة والمثقف بالقتل من جانب السلطة، وباتساع رقعة الوعي عند المثقف وترسخ إصراره على النضال وتسليم المشعل إلى الآخرين؛ فعندما يقتل رجب إسماعيل ينتقل الوعي بضرورة استمرار المعركة إلى حامد زوج أخته أنيسة وإلى ابنها وليد. ويقتنع طالع العريفي وعادل الخالدي بضرورة قول الحقيقة عن طريق الكتابة باعتبارها أخطر الأسلحة القادرة على تدمير حالة الخوف التي تقيد الإنسان وتجعله غير قادر على الفعل والتغيير، وبالتالي تهديم أسوار الخوف.

ويشكل موقف منصور عبد السلام –الذي أطلق النار على صورته في المرآة– عن رغبته في تحريك نفسه الخائرة الضعيفة، إذ يوحي رفع اليد إلى بداية التغيير حتى وإن كان الثمن هو الجنون.

ويقتنع زكي نداوي بأن الرغبة في التحرر بصورة فردية لا يؤدي إلا إلى أوهام أخطر، ولذلك يعود في نهاية الرواية ويندمج في الجموع الغفيرة، "وقبل أن تغيب شمس اليوم، كنت قد ضعت في زحام البشر، وبدأت أكتشف الحزن في الوجوه.. وتأكدت أن جميع الرجال يعرفون شيئاً كثيراً عن الجسر، وأنهم ينتظرون، ينتظرون ليفعلوا شيئاً"(9).

ويعود الراوي في نهاية رواية "قصة حب مجوسية" إلى وطنه، وصورة ليليان ما تزال شامخة، راكضة في ذاكرته، تتسلق دمه في كل لحظة، تبكيه وتفرحه، فهي تنتظره في محطة ما، بكل تأكيد: "... إنها تنتظرني في المحطة القادمة.. نعم المحطة القادمة.. سألتقي بها.. لا تسخروا.. بالتأكيد سألتقي بها!"(10).

سبق أن أشرنا في البداية إلى أن هذه النصوص التي تعالج إشكالية المثقف والسلطة، هي نصوص متماثلة، بإمكانها أن تشكل نصاً واحداً على مستوى إيقاع حركة الشخصيات وعلى مستوى الموضوع السياسي المعالج، ولذلك يمكننا النظر إلى هذه النصوص (الأشجار واغتيال مرزوق، وشرق المتوسط، والآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، وقصة حب مجوسية) على أنها تشكل نصاً واحداً يعالج قضية القمع والقهر

–تعود الشخصيات الماضي لتكـ
أسباب الهز
وتفضح صانـ
وعندما تـ
تسرد قـ
هزيمتها وفشـ
ورفضها لكل
حولها.

السائد في مجتمعاتنا العربية، وإن اختلفت أشكاله وأساليبه. فهو الذي حول الشرقيين إلى ضحايا، وحول الشرق إلى سجن كبير يزخر مرارة وعفونة، وحول الأنظمة إلى كابوس رهيب يجثم فوق صدور الشرقيين.

كما أن تعدد الشخصيات المثقفة في هذه الروايات يمكنها من أن تحيل إلى شخصية واحدة نظراً إلى التشابه من حيث الصفات والأفعال والأدوار التي تنهض بها داخل مساحة السرد، وتعكس هذه الشخصيات وجهاً من وجوه مرزوق، الشخصية التي تسم عنوان رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" التي تشكل جوهر الخطاب. فمرزوق هو منصور، وهو طالع العريفي، وهو عادل الخالدي، وهو زكي نداوي، وهو الراوي، مرزوق هو الشخصية المفردة بصيغة الجمع على حد تعبير أدونيس، "مرزوق ليس واحداً، مرزوق كل الناس، مرزوق شجرة، مرزوق ينبوع"(11).

فكيف تجلى الصراع بين السلطة من جهة ومرزوق بوجوهه المختلفة من جهة أخرى، من خلال الروايات التي أشرنا إليها سابقاً. تبدأ المواجهة من الوسط تقريباً، عندما تضطر الشخصية إلى السفر خارج الوطن، إما طلباً للعلاج أو طلباً للعمل بعد سنوات السجن والتعذيب والهزيمة، ومن مكانها الجديد ترتد الشخصيات إلى الماضي المدنس بالخيبة والهزيمة، الذي امتد تأثيره إلى الحاضر، فغدا على شاكلته، تعود الشخصيات إلى الماضي لتكشف أسباب الهزيمة، وتفضح صانعيها، وعندما تفشل تسرد قصة هزيمتها وفشلها ورفضها لكل ما حولها، ثم لا تجد أمامها في الأخير سوى الكتابة، وينتهي النص المنيفي بقتل الشخصية جسدياً أو معنوياً، أو بانتهائها بشكل من أشكال الانتظار.

إذا كانت الرواية حسب لوكاتش وغولدمان "هي قصة كفاح بطل منحط يواجه حاضراً متدهوراً، بحثاً عن قيم أصيلة تعيد له مقامه وتعيد للوجود وجاهته"(12)، فإن شخصيات عبد الرحمن منيف تعتمد المبدأ نفسه، تبدأ المواجهة بين منصور عبد السلام بتسريحه من عمله.

ويقدم الكاتب بطله في منتصف رحلته الحياتية، قابعاً في عربة القطار، فاراً من وطنه في رحلة اللا عودة، فهو الأستاذ الجامعي لمادة التاريخ الحديث سابقاً، أحس ذات يوم أن محاضراته مراقبة، ومنذ تلك اللحظة تعكرت حياته تماماً، أحس أنه تحول إلى قارئ للكتب الرسمية، ولم يعد مدرساً للتاريخ في جامعة سورها "أصبح أقسى من سور السجن، أصبحت القاعات الكبيرة الباردة المليئة بالعيون، مليئة مثل زنزانات لها رائحة المراحيض"(13). ومع تحول قاعات المحاضرات إلى سجن تحولت كلماته إلى قطع من الحديد الصدِئ، وأصبح يرفض الإجابة عن أية أسئلة، ومع ذلك سرح من عمله دون تقديم الأسباب: "قبل نهاية السنة الدراسية بثلاثة شهور، تلقيت قرار التسريح، وأصبحت خارج أسوار السجن"(14).

قدم منصور عبد السلام طلباً للحصول على جواز سفر، فكانت أطول رحلة في حياته، لم يستطع أن يصل إلى نهايتها إلا بعد سنتين وسبعة أشهر، حتى بدأ يستدين، ثم بدأ يخجل من أصدقائه، وقد أحس أنه تحول إلى شحاذ، وعندما حاول أن يكسب لقمة عيشه عن طريق الترجمة، رفض الناشرون نشر ترجمته. وهكذا، كان منصور عبد السلام واحداً من الكثيرين في الوطن العربي الذين حولتهم السلطة إلى أشخاص سلبيين خائفين وهاربين، وكان قد قرأ إعلاناً يطلب مترجماً للعمل مع إحدى البعثات الفرنسية للتنقيب عن الآثار، فأرسل طلباً حظي بالموافقة، وحصل أخيراً على جواز سفر.

يسرد الراوي منصور عبد السلام، في القسم

يعكس الراوي ... رة المثقف ... كالي الذي ... ي بالحلم ... ، وعندما ... ض سبيله ... عاب يخاف ... ـ إلى عالمه ... ـلي.

الثاني من الرواية، الماضي الذي عاشه، عمل بائعاً للكتب ودخل السجن، وشارك في مظاهرات الطلبة، وآلمه الحزن أثناء حرب فلسطين ومات أبوه من أجل السياسة، ويتذكر هزيمة العرب التي تصوروها انتصاراً، لكنه استرد توازنه بعد التعيين في الجامعة لتدريس مادة التاريخ الحديث، إلا أنه –كما أشرنا سابقاً– لم يقنع بالمنهج الذي ينهض بتدريسه، فيخرج عليه معرضاً نفسه للخطر، وصار يلقي المحاضرات وكأنها واجب ثقيل، ويتساءل المؤلف على لسانه "لماذا هزمنا أول مرة، وكانت لدينا جيوش وكانوا هم عصابات؟ هل أصرخ وأتعرى؟ هل أقذف نفسي من النافذة؟ كنت أريد أن أتحدث عن هذا عشرين ساعة متواصلة"(15).

يعكس المؤلف بهذا المقطع تلك المرارة التي سيطرت على سياسة الأمة العربية بعد حرب 1948 وحرب 1967، وكان البطل في القطار يمزج بين الزمنين الماضي والحاضر، وهو يتذكر ماضيه أثناء الرحلة، يمتد الحصار إليه وهو قابع في كرسي الدرجة الثانية بالقطار، وتنهال عليه أسئلة رجال الجمارك والجوازات، ويصرخ بأنه غير موجود، وأنه مات منذ زمن طويل، ويجيب بالمونولوج إجابات ذات دلالة بالغة، "ذلك أن الجانب الفعلي الواقع من الحياة يوازيه جانب مضمر موجود بالقوة يمثل جملة ما اختزنته الذاكرة. والجانبان متداخلان ولا إمكانية للفصل بينهما، ولذلك فإن كل لحظة من لحظات الحياة هي في الآن نفسه إدراك وتذكر"(16).

وعندما يسأله رجال الجمارك إن كان يحمل أسلحة، يقول في داخله قبل الإجابة: "قنابل ذرية، صواريخ، طائرات قاذفة ومقاتلة، أحياناً أسلحة دفاعية"(17). وعن سؤال إن كا بشيء للجمارك؟ يقول داخلياً: "م بأنني غير موجود، ميت، غبت

فترة طويلة، يقصد أن أخرج عن الناس بدعوة جديدة ولكن أخطأت لأني لم أجد مغارة، ولم أجد شيئاً أقوله للناس"(18).

تترجم هذه المعارضة الساخرة بين الإجابتين عدم تساوي الطرفين من جهة، وبالتالي لا يملك عبد السلام منصور الجرأة على الإجابة الصريحة لرجال الجمارك، فيصرح لنفسه وللقارئ، ومن جهة أخرى فإن الحوار الباطني الذي يفصل بين سؤال الجمارك وجواب منصور يحضر بصورة مكثفة، وهو يعكس حالة التمزق التي يعيشها منصور عبد السلام بعدما تنكر بشكل من الأشكال لصديقه إلياس نخلة، وهو في هذا يزاوج بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب، دلالة على سلبيته وعدم قدرته على المواجهة (صورة المثقف العربي): "لماذا يتهاوى الإنسان أمام الأخطار الصغيرة؟ أنت يا منصور تملك جواز سفر، ويمكن أن تسافر دون أن يضطرب قلبك..

والآن أمام أول سؤال تتنكر لكل شيء؟ تستطيع أن تتماسك؟ أن تحافظ في داخلك على البذرة الخيرة كما تحب أن تسميها؟ أنت تقول أشياء كثيرة ولكن لا تصمد، ولا تجسر على أي عمل!"(19). وهو بهذا يعكس صورة المثقف الإشكالي الذي يكتفي بالحلم فقط، وعندما تعترض سبيله الصعاب يخاف ويرتدّ إلى عالمه الداخلي.

كما يلجأ الكاتب إلى كشف اغتراب بطله وإحساسه بهشاشة الوجود، فيستخدم الأساليب الحلمية والكابوسية، إذ يخبرنا الراوي منصور عبد السلام أنه مات، ويرى رؤيات مختلفة عن موته "قال بعض الناس إنه عطش ومات، وقال آخرون إن الحزن الذي أحسه وهو يخدم العسكرية جعله لا يطيق شيئاً فشرب سماً ومات"(20).

يترك منصور عبد السلام بلده إذن، ويسافر ليعمل مترجماً في بقعة أثرية أجنبية، يسافر وهو يحمل ملامح جيل من المثقفين الثوريين بأكمله،

– فالاعتماد على السارد الذي "يروي مع" يؤدي وظيفة سردية هامة "إن هذه هي أكثر الوسائل استعداداً لإبراز الإحساس الذي ينقله القاص درامياً، ولهذا فإن ضمير المتكلم يتضخم في الرواية إلى حد كبير.

–تعكس صيغة اللا نظام التي يبدو عليها السارد، من خلال أصواته المتعددة، وصفية الشخصية المحورية التي تعيش حالة من التشظي وعدم القدرة على التأقلم مع العالم الذي يرفض النظام والمنطق والعقل.

جيل امتلك إرادة التغيير، لكنه لم يحصد من التغيير سوى الخيبة، لقد انتمى إلى حزب في مصر وأسهم في النضال من أجل الثورة والتغيير الاجتماعي، ولكنه فصل من عمله حين قامت الثورة، واغترب عن وطنه وعن نفسه أيضاً، جاع منصور وتغرب وتعب، وهو الآن يركض وراء لقمة العيش.. أما الذين توهم أنه علق مشانقهم فما زالوا في أماكنهم، فالقوى التي قادت عملية التغيير تنكرت للتغيير وعجزت عن إنجاز العدالة الاجتماعية، رغم الشعارات العريضة التي كانت تحملها، وقد عمدت هذه القوى على وأد أبسط مظاهر الديمقراطية السياسية: "إلى متى تبقى كذلك أيها الوطن، الجوع والعذاب واليوم القتل"(21).

لقد ذهبت هذه القوى إلى الإرهاب والتنكيل حتى بأولئك الذين ناضلوا من أجل أن تستلم السلطة، فقتلت مرزوقاً –رمز الإنسان العربي المضطهد– بطل الرواية، يقتل على أيدي الجلادين والأمراء الجدد بأكثر الطرق وحشية: "قتلوا مرزوق، لا أحد يدري كيف قتل، قالوا إنه وجد مقتولاً والسلام! مرزوق الأسمر، الحصان الضاحك، مرزوق الإنسان الذي ذرع أرض الوطن من الشمال إلى الجنوب، من أجل أن يصبحوا حكاماً.. مرزوق الآن ميت، هل له قبر؟ هل دفنه أحد؟"(22).

لم يحقق منصور عبد السلام الانتصار، فهو مهزوم، ومنصور هو مرزوق، المواطن العربي الباحث عن الرزق الذي استسلم ورفع الرايات البيضاء بعد الحصار المفروض عليه ليكون شاهداً على الضياع. يعود منصور عبد السلام في الأخير إلى بلده عندما أحس أن لا جدوى من الفرار من الوطن، وقد أصبح شبه إنسان، وعن طريق مجموعة من المذكرات التي يرسلها، يمهد المؤلف لجنون بطله. فعندما عجز منصور عبد السلام بمفرده عن تحطيم الجدار السميك القائم بينه وبين التواصل مع الآخرين، اختار الانقضاض على المرآة، صورة الذات، كون التغيير لا يمكن أن يبدأ إلا من الذات، كي تتحرر من الخوف الذي يقيدها.

إن ما يفاجئنا أكثر في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق" يكمن في تعدد أصوات السرد وتقاطعها دون نظام محدد، يكون السرد أحياناً بضمير المتكلم، فيكون مقنعاً، فالاعتماد على السارد الذي "يروي مع" يؤدي وظيفة سردية هامة "إن هذه هي أكثر الوسائل استعداداً لإبراز الإحساس الذي ينقله القاص درامياً، ولهذا فإن ضمير المتكلم يتضخم في الرواية إلى حد كبير"(23).

ومن الأمثلة الكثيرة على ذلك "لا حاجة لأقول لكم كل شيء عن نفسي، فأنا شخص عادي لا أستحق اهتمام أحد، يوجد مثلي عدد لا يحصى من الناس يشبهونني بملامح الوجه والثياب، ولكن ما أتميز به عن أي إنسان آخر، وما أدافع عنه بشراسة عالمي الداخلي وبعض الأحيان حريتي"(24). ثم يختفي ضمير المتكلم فجأة ليفسح المجال إلى ضمير الغائب: ".. ألا يحق لمنصور عبد السلام أن يقول شيئاً؟ صحيح أنه إنسان عادي، ولكن أليس لكل إنسان شيء أن يقوله؟ دعوه ليتكلم، نعم دعوه لنرى في النهاية من يكون وأي شيء سيقول!"(25).

تعكس صيغة اللا نظام التي يبدو عليها السارد، من خلال أصواته المتعددة، وضعية الشخصية المحورية التي تعيش حالة من التشظي وعدم القدرة على التأقلم مع العالم الذي يرفض النظام والمنطق والعقل. فجاءت صيغة تعدد أصوات السارد ممهدة لجنون الشخصية.

كما يبدو هذا الالتباس القائم بين مستويات السرد قائماً ومجسداً كذلك في مستوى الحوار الباطني الذي يختلف عن الحوار المباشر ويتقاطع

انقضاضه
صورته في ال
وإطلاق الرص
عليها، مح
أخيرة لت
الذات الساكنة
الداخل، عسى
تتحرر
أوهامها، وت
أن التغيير
بالنضال الجم
المشترك
بالتقوقع في
الذات والهر
فلا يؤدي
الطريق إلا
الجنون.

معه، أي بين خطابين أحدهما علني والآخر سري، يرفض منصور عبد السلام أو يخاف أن يبوح به لمخاطبه، لكنه يبوح به لنفسه ولقارئه، كما يكشف هذا التمازج بين الأسلوب الذاتي القائم على استخدام الوعي وبين الأسلوب الموضوعي، عن هامش الخوف الذي استقر في قلب منصور عبد السلام وجعله شخصية سلبية فاقدة لكل قدرة على الفعل.

لم يستطع المثقف العربي –منصور عبد السلام– أن يجسد مثله الأعلى في الإصلاح ويحقق غايته المنشودة، بسبب انعدام التفاعل بينه وبين المجتمع الذي ينتمي إليه، ولذا شعر بالخيبة والحزن والانكسار، وصارت الحياة في نظره جحيماً لا يطاق. ويبدو أن انقضاضه على صورته في المرآة وإطلاق الرصاص عليها، محاولة أخيرة لتغيير الذات الساكنة من الداخل، عسى أن تتحرر من أوهامها، وتعرف أن التغيير يأتي بالنضال الجماعي المشترك لا بالتقوقع في دائرة الذات والهروب، فلا يؤدي هذا الطريق إلا إلى الجنون.

نلتقي في رواية "شرق المتوسط" بوجه آخر من وجوه مرزوق: رجب إسماعيل، الذي يمثل الشخصية الرئيسية في الرواية، وهو المناضل السياسي الذي دفع ثمن نضاله غالياً؛ دخل السجن ولاقى شتى أنواع التعذيب، يجد نفسه في النهاية مضطراً للتوقيع والتعهد بترك العمل السياسي. ومنذ البداية يسند الكاتب عملية السرد إلى رجب، وكلما لجأ المبدع إلى الاعتماد على ضمير المتكلم، يؤكد بذلك على واقعية الأحداث والتصاقها بالبطل وتستبعد احتمال الالتباس أو تدخل المبدع في أحداث يراها من بعد، تعايش شخصية رجب إسماعيل الأحـ... الداخل، يؤثر فيها ويتأثر بها استعمال ضمير المتكلم هو مـ...

– يصور هذا النص معالم الصورة التي يرسمها رجب للإنسان، خاصة بعد سقوطه، فهو لا يرى في الكائن البشري وقد هزمت إرادته سوى هيكل مادي بارد لا يزيد عن مجموعة أطوال وكتل،

في مجال التأليف، فهو أسلوب يتكون على هواه، لأن البطل يمنح القصة وحدة غير قابلة للانفصال، بمجرد عملية السرد"(26). وحضور البطل بهذه الكثافة داخل الرواية يجعل الأحداث تنبع منه وترتد إليه.

تبدأ الرواية بخروج رجب إسماعيل من السجن الذي قبع فيه خمس سنوات، ويتجه إلى بيت أخته أنيسة ليعيش مأساته الداخلية، "ذلك أن البنية الداخلية للرواية هي اتجاه البطل إلى نفسه"(27). ومن عمق هذه المأساة، يحدد رجب إسماعيل مفهومه للإنسان في تلك المنطقة:

"على الأرض حيوان، له قامة طويلة، وأذرع قريبة الشبه بأذرع الشمبانزي أما الساقان فضامرتان في نهايتهما أقدام عريضة، أما في القمة فكتلة صلبة مغطاة بالشعر، وفيها ثقوب عديدة، في المقدمة وعلى الجانبين، وهذا الحيوان يستخدم الثقب الأمامي وخاصة العريض في أسفل الكتلة الصلبة في القرض والغناء والصفير، وأيام الشتاء يستخدمه للتنفس، أما أيام الرعب فإنه يستعمله لغرض واحد فقط، وهذا الغرض لم يعرف له اسم محدد، قال بعضهم للدفاع عن النفس، وقال آخرون للقتل، أما الكثرة الغالبة فتؤكد أن الاستعمال الوحيد لهذا الثقب في زمن الرعب، يكون للقتل وللانتحار"(28).

يصور هذا النص معالم الصورة التي يرسمها رجب للإنسان، خاصة بعد سقوطه، فهو لا يرى في الكائن البشري وقد هزمت إرادته سوى هيكل مادي بارد لا يزيد عن مجموعة أطوال وكتل، حتى الحواس الخمسة وهي منافذ الوعي على العالم الخارجي لا يعدو بعضها أن يكون ثقوباً جوفاء بعد أن فقدت وظيفتها. فالإنسان لا يسخر هذه المميزات الجسدية (من حواس وعضلات) للعمل والتفوق، بل يسخرها للقتل والتعذيب، بغرض إفناء هذا الجنس.

والكاتب لا يترك القارئ يمر بسرعة على معالم هذه الصورة، دون أن يلتفت إلى المقارنة بين إحباط البشر في الميناء والإنسان الموصوف في النص أعلاه، حتى إن القارئ يتساءل من هو المقصود في الصورة الأولى، وما علاقته بالوجوه الحزينة من جهة وبالباخرة اليونانية أشيلوس من جهة أخرى؟ "أشيلوس تهتز، تترجرج، تبتعد بحركة ثقيلة، تشبه رقصة ديك مذبوح، والميناء عند الغروب يستقبل الأضواء الرخوة.. وضجة البشر في تلك الساعة المليئة باللا جدوى أشبه ما تكون بأصوات جراء مخنوقة.. ميناء الشقاء، ويا ليته ميناء اللا عودة آخر قطعة من الوطن"(29).

تتضح العلاقة من خلال الجملة الأخيرة وما يتفرع عنها من دلالات، فثمة ميناء للشقاء واللا عودة وآخر نقطة من الوطن، وإذن قد يكون المقصود بالحيوان رجب نفسه، وهو واحد من الملايين من شرق المتوسط الذين حولتهم السلطة إلى حيوانات لا عمق لهم ولا جوهر، أما الوجوه التعيسة، فهي وجوه أولئك الذين كان رجب ينتمي إليهم ويكافح من أجلهم، والآن انقطع ما بينه وبينهم، فصار وحيداً لا قيمة لإدراكه أنهم يعانون، ويختنقون في تلك البقعة التي يعيشون فيها، وعلى هذا يكون رحيله على ظهر أشيلوس هو رحيل عن كيانه الاجتماعي المتمثل بهم وبهمومهم وبالوطن، لأجل ذلك يدرك أن رجب المناضل الإنسان انتهى بعد السادسة ومات، ولذلك لم يعد يعرف نفسه. يقول رجب عندما عاد إلى بيت أخته أنيسة خارجاً من السجن: "نظرت إلى الجدران، توقفت عيناي على صورة الشهادة، كانت من زاويتها اليسرى صورتي، نهضت على رؤوس أصابعي، صعدت فوق المقعد ونظرت طويلاً إلى الصورة، ليس بيننا أي شبه، ذهبت إلى المرآة وتطلعت إلى وجهي.. قلت في نفسي إن أحد هذين مات"(30).

توحي الجملة الأخيرة بالطلاق ما بين رجب داخل السجن، وصورة رجب خارج السجن، ولنا أن نتساءل: لماذا سقط رجب إسماعيل ووقع شهادة الاعتراف؟

كان رجب يدرك جيداً أنه كان يستمد صموده وقوته من وجود أمه التي كانت تقويه وتدفعه إلى التحمل والصبر من أجل شرفه، قالت له أمه: "اسمع يا رجب أنا أمك وأنت قطعة من لحمي، ليس في هذه الدنيا أحد يعزك مثلي.. لكن لا تسمع كلام عمتك.. ماذا تقول للناس، ولأصدقائك، إذا ما اعترفت وخرجت؟ الحبس يا ولدي ينقضي.. افتح عيناً واغمض عيناً تمر الأيام، وتبقى رافعاً رأسك، إذا اعترفت فكلهم سيقولون خائن، ولا تستطيع أن تنظر في وجه أحد.. خذ بالك يا وليدي"(31).

لقد طوى موت أم رجب صفحة الصمود والإرادة في حياته لتفسح المجال إلى فترة أخرى يسير فيها نحو السقوط، لقد أحكمت الأم العالم الداخلي لرجب وأبعدت عنه غوايات العالم الخارجي، لكن بعد موتها بدأت أنيسة تفتح لأخيها نوافذ العالم الخارجي، وكلما انفتحت النوافذ أكثر كلما انهار رجب، وبدأ جسده القوي– الذي تحدى بسخرية وهزء شتى ألوان التعذيب– يتهدم: "وبدأت أسقط، أصبحت الآلام تنتشر في جسدي مثل انتشار النار.. وأصبح الفراش الدافئ، النوم، التطلع إلى واجهات المحلات.. أصبحت هذه الأشياء أحلاماً يومية تغزو رأسي، وأفكر فيها كأمنيات مستحيلة"(32).

وهكذا، بدأت الركائز التي تشد رجب تتهاوى الواحدة تلو الأخرى. في البداية، كان رحيل الأم القوية، ثم ظهور أنيسة في عالمه، وفي الأخير زواج خطيبته هدى، ذلك "أن كل تجربة اتصال بالواقع الخارجي تكون بمثابة تهديد بالغ الخطورة يواجه هوية البطل الواقعية والمحتملة"(33).

بعد أن حللنا شخصية رجب من خلال

النص، نصل إلى مستوى آخر للبنية الفوقية التي تثري النص أكثر وتكشف عن دلالاته وأبعاده الجمالية. فعندما تخاطب الأم في رجب الإرادة والصمود لا تلغي من حسابها جسد رجب، فهو كما قالت له يوماً: "أنت قطعة من لحمي"(34). لكن هذه الأم ترفض أن يخون هذا الجسد المبادئ والقيم التي يكافح من أجلها، فهي الأم المثالية التي لا نعرف اسمها، لا نخطئ إن قلنا إنها ليست أماً حقيقية، أي أم رجب السجين السياسي. فالأم كثيراً ما تتفجع لآلام جسد ابنها قبل أي شيء آخر، فهذه الأم هي قضية رجب ووطنه وفكره، فهي تمثل الأصل، ورجب كان يستمد قوته من الأصل، فجسده امتداد لجسد أمه الأصل، لذلك كان يتحدى التعذيب، مستمداً قوته من الجذور الغائرة في أعماق الأم. ولما ماتت الأم ذبلت فروع رجب التي لم تنفعها دموع أنيسة ولا شكواها، لقد كان رجب واعياً بإرادة أمه في أن يبرهن لها على ثبات الرجل الذي يعيش وقد يموت ولكن الرجولة تبقى. لقد كان رجب قوياً بوجود الأم، التي قد تشير إلى القومية العربية، لكن بعد هزيمة حزيران، بدأت الروح القومية تفقد جذوتها وتتلاشى تدريجياً، وهذا ما جعل المثقف العربي يضعف طالما أن مصدر قوته مات!

أما أنيسة المؤنس الوحيد الذى بقى لـ رجب، فقد ركزت على وجود أخيها من خ فإذا انتهى الجسد انتهى الإنسان بدور الأم، وأن تصير له أختاً وأماً أن تكمل المشوار "فبعد أن ماتت لرجب أكثر من أخت، أصبحت أم نفسه.. نفس القصص التي كانت أرددها.. لكن لم أستطع ممارسة هذا الدور حتى النهاية"(35).

– إن موت الجسد لا يعني موت الإنسان الفكرة التي تنتقل على غيره.

لم تستطع أنيسة أن تكمل المشوار –مشوار الأم– لأن جسد رجب قد خانها، وأنيسة مثل رجب كلاهما فرع من الأصل الذي كانت الأم تمثله.

وتواصل شخصية رجب رحلة السقوط في باريس، وبالرغم من أنه معجب بالحضارة الغربية، ممثلة في حرية الصحافة والفكر وحرية إنشاء الأحزاب، إلا أن هاجس السجن ظل يطارده. لقد حمل سجنه معه إلى باريس وأصبحا رفيقين أبديين، حاول أن يتحرر عن طريق الكتابة، كتابة رواية تفضح الجلادين في منطقة شرق المتوسط، وتقديم شهادات عن حياة الناس إلى هيئة الصليب الأحمر بجنيف، لكن دون جدوى، إذ "لا يتجاوز البطل دور الفعل الذي لا يؤثر في الموجودات، لأن وعيه للأشياء بلغ حداً من الاتساع بحيث لا يرضيه الوجود المتعارف عليه"(36).

يعود رجب إلى الوطن –ليس فقط لأن السلطات في بلده احتجزت حامد زوج أخته أنيسة لإرغامه على العودة– لكن عودته كانت بكل حرية في محاولة لغسل عار السقوط يقول لأخته عند عودته، وقد أصبح شبه إنسان: "هل يمكن ليديك أن تستقبلا رجلاً سقط ويحاول من جديد، حتى بعد سقوطه أن يتطهر؟"(37).

وعلى الرغم من نهاية رجب المأساوية، إلا أنه استطاع أن يسلم الراية إلى آخرين لإكمال مشوار النضال، تقول أنيسة: "فرجب وهو يسافر يودع روحه التي حاصرها خلال سنوات السجن ... أنهما تحدثا، واتفقا على شيء، ... يفهمون بعضهم بطريقة ... وإلا كيف تفهم الأمور وكيف

– عندما تخاطب الام ابنها تستحث الإرادة والصمود ولا تلغي من حسابها الجسد "أنت قطعة من لحمي".

... الجسدي لا يعني موت رجب ... إلى زوج أخته حامد تقول ... حامد، بدأ يلعب لعبة رجب ... غامض ومحير ولم يتركوه ...). لقد انتقل الوعي بفكرة النضال من الإطار الفردي إلى الإطار الجماعي،

فبالإضافة إلى حامد، بدأ ابنه "وليد" يسير في الطريق نفسه، وحتى أنيسة التي حاولت في البداية أن تواصل دور الأم، وبالرغم من فشلها وسقوطها واعترافها بهذا السقوط "أنا امرأة خاطئة، الخطيئة ولدت معي وسارت في دمي، يبدو أنها سترافقني حتى آخر أيام حياتي. لا أقول هذه الكلمات الآن لأعذب نفسي، لأكفر عن خطاياي، لا.. أقولها وأنا متأكدة تماماً أني خاطئة"(40).

إن الاعتراف بالخطيئة يمثل بداية الوعي عند أنيسة، ويتأكد هذا الوعي في إصرارها على نشر أوراق رجب بالرغم من أنه طلب منها أن تحرقها. إن نشر الأوراق هو شكل من النضال بالكلمة في وجه الظلم والاستبداد الشرقي.

وفي رواية "هنا.. الآن.." يظهر مرزوق المثقف من خلال شخصية عادل الخالدي وطالع العريفي، وهما وجهان متكاملان لشخصية المثقف اليساري، فكيف كانت المواجهة بينهما وبين السلطة؟

قبل أن نجيب عن هذا السؤال، نشير إلى أن عبد الرحمن منيف سبق أن كتب رواية تعالج الموضوع نفسه، وهي رواية "شرق المتوسط"، حيث قمنا بتحليل شخصية رجب إسماعيل ومعاناته داخل السجون المظلمة، ويعود الكاتب مجدداً إلى الموضوع نفسه، إلا أنه يقدم شخصيتين في هذه المرة، هما طالع العريفي وعادل الخالدي، وهذا يعني أن مسألة السجن والقمع تجذرت أكثر وتعددت أساليبها وتنوعت قياساً لزمن الرواية الأولى، مما يجعلنا نقف أمام حالة غير طبيعية تجتاح الوطن العربي، حالة انتشار القمع وشموليته، إلى أن غدا معلماً بارزاً في وطننا العربي.

يكون المواطن في معادلة السلطة إما معها أو ضدها، وفي الحالتين يكون الإنسان أسيراً لحالة من القمع والخوف والتجويع والنفي، وتجد السلطة بسهولة الكثير من التهم لتلصقها بمن تسوّل له نفسه أن يكون خارج مفهوم الوطن. فالتهم جاهزة، ومبررات القتل متوفرة، يقول عادل الخالدي: "بعد عدة شهور في المنفردة والتحقيق، ولأني لم أعترف، لفقوا لي محاكمة وشهوداً وخطوطاً نسبوها إلي، واثنين اعترفوا عليّ، والنتيجة: حكم بسبع سنوات، وأرسلت إلى السجن المركزي"(41).

وفي السجن، يكون الاستقبال لسجين محكوم، ومزود أيضاً بتوصية المخابرات بأنه "عنصر خطير، ولم يعترف، نوصي بمعاملته بما يتناسب مع خطورته وأهميته، وموافاتنا بتقارير دورية عنه"(42).

أما طالع العريفي، وبعد أن قضى خمس سنوات في سجون موران، ولم يعترف، ألصقوا به تهمة جديدة، هي تهمة نفي صفة المواطنة عنه، وأرسلوه إلى سجن الأجانب، وهناك قالوا له: "أنت بالأساس لست من موران، لم نجد لك قيداً، ولم نجد لك أصلاً، ولا يشرفنا أن تبقى بيننا، ولذلك سوف تُسَفَّر!"(43).

هذا هو مفهوم الوطن والمواطن عند السلطة العربية، إما أن تكون معها، فيتحول إلى خادمها وتشيد بأعمالها وأصلها، وتمجد قراراتها على صنع التاريخ والانتصارات، وإما أن تكون ضدها، والمسألة بسيطة جداً، تجد لك آلاف التهم الجاهزة وتقتل أو تشرد وتجوع أو تجنّ: "إما أن تصبح رجلاً معقولاً وواقعياً أو أن تجن"(44). ومعنى أن تصبح رجلاً معقولاً وواقعياً هو أن تصمت، بل حتى الصمت يعدّ خطيئة يعاقب عليها القانون، إذ عليك أن تتحول إلى خادم للسلطة، أو أن تتحول إلى سجان يقوم بردّ العاصين إلى جادة الطريق. ففي معادلة السلطة، إما أن تكون سجاناً أو سجيناً، وبما أن المثقف العربي، كطالع العريفي وعادل الخالدي وغيرهما رفضا الدور المسند

إليهما، فهما خارج مفهوم الوطن والمواطنة، ولا مكان لهما فيه.

ولم يكن المثقف في روايات منيف ممن يسلم الراية بسهولة ويخضع لما تريده السلطة، وبالرغم من أنه دفع عناده السجن والتعذيب، إلا أنه أراد أن يجيب عن السؤال الخطير: لماذا أصبحت السلطة هكذا؟ وما الذي جعل المجتمع بأكمله سجيناً أو مرشحاً للسجن؟

يستغل الكاتب فرصة وجود الشخصيتين في مستشفى كارلوف ببراغ، ليناقش على لسانيهما إشكالية السجن في الوطن العربي وآثاره المستديمة على الإنسان، ومسألة الكتابة ومدى قدرتها على توعية الإنسان وتحريره من سجنه المادي والمعنوي، كما ناقشا ثنائية الجلاد والسجين من منظور فكري عميق.

نشير في البداية إلى أن السرد يرضي باستعماله ضمير المتكلم فضول القارئ والكاتب معاً، ثم إنه يظهر بمظهر التجربة المعيشة، ويظهر أصالة يقدرها القارئ، "إننا نستعمل صيغة المتكلم في كل مرة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتاً"(45).

تبدأ الشخصيتان بمناقشة إشكالية السجن، فيخاطب طالع العريفي صديذ بقوله: "يبدو أنني لن أشفى.. أنني أصبحت حراً.. أحمل ال ذهبت، ويبدو أنني لن أستطيع لقد أصبح السجن بالنسبة لي كالعلامة الفارقة"(46).

- الرواية توق إلى جوهر الحياة في زمن لم تعد فيه معاني الحياة واضحة.

لم يعد السجن الجدران الا هو الجلاد أو التعذيب فقط، إذ خوف الإنسان ورعبه حتى قبل وهذا بالضبط ما يريده الجلاد الذ يجعل الإنسان سجيناً دائماً، ويد

الإنسان العربي مسؤولية استمرار السجون وحالة القمع التي غدت ملمحاً مميزاً في الوطن العربي، "ولكن قناعتي أننا نحن الذين خلقنا الجلادين، نحن الذين سمحنا باستمرار السجون، لقد فعلنا ذلك من خلال تساهلنا وتنازلنا عن حقوقنا، من خلال استسلامنا لمجموعة من الأوهام والأصنام، ثم لما أصبحنا الضحايا لم نعد نعرف كيف نتعامل مع هذه الحالة"(47).

ويربط عادل الخالدي من جهته بين استمرار السجون وحالة الظلم والاستغلال السائدة في الوطن العربي، إلا أن ما يعذب طالع العريفي ويضعه على حافة الانهيار ليس السجن المادي، وإنما السجن النفسي الذي يعيشه كل مواطن عربي ".. إن ما أفكر فيه السجن الداخلي، وهو أن يرضى جميع الناس بالبقاء في هذا السجن، عدا مجموعة صغيرة للحراسة، وهذه المجموعة ذاتها دائمة الخوف لأنها لا تعرف متى ستلتحق بالآخرين وتدخل السجن أيضاً، ولو كان شعور الناس بالحرية حقيقياً لتقلص السجن إلى حدوده الجغرافية، وربما انتهى، لكن ما دام الناس هكذا فإن السجن لن يبقى أحد خارجه"(48).

- لم يكن المثقف يسلم الراية بسهولة ويخضع لما تريده السلطة.

عادل الخالدي بالكلمة وقدرتها لا ن المادية فقط، وإنما على النفاذ وقلوبهم، فالكلمة الصادقة قد لا رعة، لكن حين تنفذ إلى عقول تستقر هناك، فلا بد أن تتحول إلى قوة، وتكون قادرة على فعل الكثير.

وبداية شعور الإنسان بالحرية أن يكون قادراً على الكلام دون خوف، وأن يرفع صوته إذا اقتضى الأمر. كما تنبع قناعة عادل الخالدي بالكتابة من قدرتها على تسجيل تجارب الآخرين وعلى حفظ ذاكرة الشعوب العربية المليئة بالجراح والعذاب.

وقد تكون الكلمة أخطر الأسلحة إذا سجلت

تجارب الإنسان بصدق، وعرفت البدايات والنهايات، فلن يجرؤ أي إنسان على أن يكون جلاداً أو سجاناً، ولهذا يحرص عادل الخالدي على عدم التخلي عن آخر الأسلحة التي يمتلكها، فلا يصح أن يتحول الإنسان إلى شاهد أخرس، فالصمت لا يخلق إلا الجلاد.

وفي هذه الرواية أيضاً (الآن هنا.. أو شرق المتوسط مرة أخرى) تغيب شخصية طالع العريفي، ويتولى عادل الخالدي وظيفة السرد، وهو يمثل الاستمرار الموضوعي لطالع العريفي، إن لم نقل إنه يمثل حالة وعي أكثر تقدماً: "طالع الجسد انتهى، وجد أخيراً بقعة من الأرض واستقر بها، لكن طالع آخر ظهر بدلاً عنه.."(49). وإذا كان طالع العريفي- الضمير العربي- قد سقط أيديولوجياً، فإنه لا يريد لصديقه عادل الخالدي أن يسقط هو الآخر، ينصحه عبر ظهوره في الأحلام بأن لا يكرر السقوط والضياع والسلبية، يقول عادل الخالدي: "وفجأة يتطلع إلي ويصرخ: كن نفسك، ولا تكني.. أنت لست أنا وأنا لست أنت فانتبه"(50).

وبعد أن قدم الماضي بعذابه وتلاشى حلم المستقبل، لم يبق أمام عادل الخالدي إلا الحاضر.

وقد نبه لوكاتش إلى هذا المآل، فاعتبر "الرواية توقاً إلى جوهر الحياة في زمن لم تعد فيه معاني الحياة واضحة، وهذا التوق إلى اكتمال وهمي لا يلقى البطل من ورائه سوى وضعيته وواقعه ومجتمعه(..) ويبقى العالم(..) منغلقاً على نفسه، ناقصاً، محدوداً"(51). بقي عادل الخالدي في باريس يقتله اليأس ويعبث به الجنون، ولم يعد إلى الوطن/ السجن، حتى لا يحدث له ما حدث لرجب إسماعيل.

في رواية "حين تركنا الجسر" يتخذ القمع شكلاً أكثر حدة وعنفاً، وإن لم يظهر بشكل مباشر كما في الروايات الأولى، فظهر وجه آخر من وجوه مرزوق المقنع بوجه زكي نداوي، وتصل الشخصية المثقفة إلى حد الخيبة والهزيمة، إذ تعد شخصية زكي نداوي فيها من أغنى الشخصيات الروائية في أعمال عبد الرحمن منيف، فهي شخصية مستديرة ركز الكاتب بالدرجة الأولى على إبراز عالمها الداخلي، من كل الجوانب النفسية والفكرية والعقلية. وهي شخصية مثقفة لها فلسفتها وآراؤها في الكون والوجود والحياة والموت والإنسان والهزيمة والسلطة.

يصطحب زكي نداوي في رحلة الصيد الكلب "وردان" الذي يمتلك هو الآخر فكراً ورأياً قد يسخر في بعض الأحيان من فكر نداوي الداخلي وفلسفته وحكمته، وقد تعمد الكاتب أن يصطحب زكي في رحلة الصيد هذه الكلب وردان، لأن زكي كان بحاجة ماسة إلى إبراز حجم الهزيمة التي ينخر عظامه، وكان على الكلب أن يقوم بتحريض زكي على البوح بهول الفجيعة والخيبة، فالبوح بالمأساة قد يؤدي إلى التطهر، فقد عبر حضور الحيوان عن هزيمة الشخصية تارة، وعن أحلامها تارة أخرى.

لم تكن نظرة زكي نداوي إلى الكلب وردان واحدة، فهو سيد الكلاب، وقد ارتفع عن زكي، فما استطاع أن يضاهيه رفعة وسمواً "أنت أذكى مئات المرات من زكي نداوي"(52).

كما يتميز الكلب كذلك بشدة الذكاء، وهو ربما أذكى من زكي ومن بشر كثيرين، فهو لا يعرف معنى التسليم أبداً أو التنازل ولا يرعوي، أما زكي نداوي "كلب سائب، أخاف من تلويحة اليد"(53). وحتى الطيور التي يسعى إلى اصطيادها أفضل منه. كان زكي كائناً لا قيمة له وهو صياد مطعون، والطيور تعرف ذلك "وتعرف أنه مخصي لا جدوى منه"(54).

لا تكمن مشكلة نداوي فيه شخصياً، وليس

هو السبب فيما يعاني منه، فقد جاءته الأزمة التي يتكلم عنها من الخارج، من القادة الذين يعطون الأوامر حفاظاً على مصالحهم الشخصية ويتركون الجنود يقتلهم الألم ويعبث بهم الجنون والضياع، وما رحلة الصيد إلا شكل من أشكال الرغبة في التحرر من قبضة الآخر حتى يصير الإنسان إله نفسه. لقد كان زكي نداوي وهو يصطاد الطيور تحضره نكسة حزيران 1967، بكل قسوتها، ولذلك فهو يقوم بفعل انتقامي متوهماً الطيور أعداء، مثلها مثل الجيوش الإسرائيلية، فراح يتلذذ بالقتل: "إن شيئاً أكبر من صوت الطلقة يملأ كل شيء في.. إنه صوت الظفر.. صوت الفرح"(55) فكلما قتل زكي عدداً أكبر من الطيور، اعتقد أنه صار إلهاً، وبالتالي تحرر من سلطة الآخر الذي جلب الهزيمة، لقد مثلت رحلة الصيد المجال الأنسب لبحث زكي عن ذاته، بغرض تحريرها من الخور والضعف.

وكما توهم نداوي الطيور أعداء له، توهم بوجود عنقاء الزمان التي تقود إلى انبعاث جديد يحرر الإنسان والوطن، لكنه سقد
فالبطة التي أمسك بها في نهاي
ترمز إلى ذاته المخربة، لم تكن
رأسها تاج النصر، بل كانت أقب
حياته، حتى الكلب وردان يرفض
المستنقع، ويقتله زكي نداوي، عل
أكثر بهذه البومة القبيحة، التي
زكي نداوي، صورة لذات أكبر و
الحاكم العربي الذي أفرز نظام حكمه المستبد مخلوقات مشوهة تحمل في دمها العطب والخراب مثل زكي نداوي "الكبار.. الكبار هم الذين يخلقون الهزائم.. والصغار هم الذين يموتون، لو كنت أمتلك دبابة هل يجرؤ هذا الوغد على التحدي؟.."(56).

– ***تقوم الشخصية الرئيسية بدور السارد المعترف الواصف لأحداث الرواية.***

حاول زكي نداوي –الذي وقع تحت وطأة حزيران– أن يتحرر، أن يخلص نفسه، أن ينقذ هذه النفس لكي يحرر الآخرين، وينقذهم، إلا أن الأوهام هي ذاتها طريق الخيبة والسقوط، فالإنسان الذي يتوهم أعداءه في الطيور ويطارد عنقاء، والذي يأخذ الطريق حتى النهاية هو نفسه الذي سيسقط فريسة لوهم كبير، ولا يمكن إنقاذه منه.

وفي النهاية نقول إن شخصية زكي نداوي صورة للفرد العربي الذي هزمه النظام العربي سياسياً واجتماعياً. كانت الهزيمة مرة وقاسية، لذلك ظلت آثارها واضحة في كل الأشياء التي تحيط بنا، فالرجل المهزوم، أو الرجل الذي لم يحارب رغماً عنه، كان يريد أن يحارب، أن يدافع عن شرفه وجدارته الوطنية والإنسانية، والعنقاء التي توهمها خصماً ما لبث أن بدت له طيراً عادياً بائساً، وظلت الخيبة والمشكلة عالقة في دمه إلى أن اندمج مع البشر مرة أخرى، وتأكد أن ما يريده غير ذلك الذي كان يطارده.

ويكشف المثقف مرزوق (النكرة) في رواية "قصة حب مجوسية" عن سر خيبته وانكساره. لم يحدد عبد الرحمن منيف في هذه الرواية اسماً لبطله، فالقارئ يواجه منذ بدايتها الراوي المتكلم
"أ" "ذي يطرح مشكلته مباشرة دون
د. ومشكلة الراوي الأساسية أنه
صر قلبه، يرجع إلى حبه لامرأة
تزوجة وأم لولدين، رآها عندما
اً للاستجمام، بعدما أحس بنوع
ض في المدينة. وقد وصف هذا
بأنه حب مجوسي، حب ناري
الخصب والقداسة "يا أم الأرض
"عيناها مشاعل القداسة، ألقى
فجر ربيعي، اول محراث شق الأرض"(58). ولم يهنأ الراوي بهذا الحب لأن ليليان ملك للآخر من جهة، ولأن الراوي اكتشف هذا العشق الصوفي لهذه المرأة عند نهاية مرحلة دراسته بالغرب، إلا

– ***تأتي الازمة من القادة الذين يعطون الأوامر حفاظاً على مصالحهم الشخصية ويتركون الجنود يقتلهم الألم.***

أن ذكرى ليليان ظلت شامخة في عقله وقلبه طول الزمن.

تقوم الشخصية الرئيسية هنا (الراوي) بدور السارد المعترف الواصف لأحداث الرواية فيصف الآخرين وعلاقاته معهم، فالرواية مجرد اعترافات لإنسان مهووس سقط صريع الصدام الحضاري بين الأنا والآخر، وهذه الاعترافات لا تسمح بنمو الشخصية وتطورها.

يتابع الكاتب في هذه الرواية حياة الطالب العربي في أوربا، يلهث وراء إشباع الجوع العاطفي والجنسي على طريقة "مصطفى سعيد"، في موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، فلا مكان للأحلام الرومانسية من لوعة وذكرى وبكاء ودموع، وإنما يطغى سلطان الجسد على الروح، فقد خاض الراوي مغامرات الجنس بصوت العقل وحده.

عرف الراوي نساء كثيرات، وكل لقاء يدعوه إلى لقاءات أخرى "وأصرخ في داخلي بصوت يشبه فحيح الحية، أشبع يجب أن تشبع حتى التخمة"(59). إلا أن رحلة الجسد والجنس سرعان ما تتوقف فجأة، عندما صعد الراوي إلى الجبل طلباً للاستجمام.

أقام الراوي بأحد الفنادق الموجودة في الجبل بالقرب من بحيرة، وفي لحظة سقوط المطر رأى ليليان، المرأة التي فجرت عالمه الداخلي، وكشفت له حجم مأساته وعطبه، وتفاهة الحياة التي كان يحياها في المدينة. وهنا يبدأ وعي الراوي، ومع الوعي تبدأ مأساته ومشكلته "مشكلتي دون كلمات كبيرة أن الألم يعتصر قلبي"(60).

لقد كان الإحساس فظيعاً، وكانت الرغبة في التحول أكيدة، كانت ليليان تمثل الخلاص بالنسبة إلى الراوي: "قلت لنفسي بتحد أخرق، سأقتل الكراهية والحقد، سأقتل الخيبة والكبت.. وفي لحظة أخرى قلت بتصميم: أن أحترق الآن.. أحترق بلهفة، شيء لم أكن أحس به من قبل، أين كنت أعيش؟ كيف يمكن للإنسان أن يعيش؟ هل يمكن لامرأة أن تولد في القلب هذا المقدار من الفرح والأغنيات المجوسية؟"(61).

فلم يستطع أن يتواصل معها تواصلاً مباشراً نتيجة الكبت والخلل الذي يعصف به، فاستغل حفلة نهاية الأسبوع، حيث ارتدى الجميع أقنعة، وكان حلم الراوي أن يرتدي قناع الغزال، إلا أنه لم يجده، فارتدى قناع رجل ضاحك بسخرية "إن أفضل ما يناسب وجهي قناع رجل ضاحك بسخرية"(62). أما ليليان فقد ارتدت قناع عجوز مقسّم عند الشفتين إلى قسمين، يرمز إلى تاريخ الحضارة الغربية. لم يستطع الراوي طوال الحفلة – وقد تعرف على ليليان رغم القناع– إلا أن يقولها لها: إني أحبك.

يترجم ارتداء القناع صعوبة التواصل بين الطرفين تواصلاً سليماً ومباشراً لأن الطرفين غير متكافئين. فالراوي يمثل وجه الشرق الحزين المغيب تاريخياً، المكبل بغياب الحرية والديمقراطية المحروم من الحب والجنس، مما أنتج إنساناً معوقاً بشكل من الأشكال غير قادر على التواصل الطبيعي والسليم مع الآخر، فعندما ذهب إلى الغرب للدراسة، تعرف على جانب الحضارة الغربية السلبي، انغمس في الخطيئة والرذيلة وقد يكون لهذا التوجه عوامل عديدة "إذا وجد بينكم حكيم أعور.. فسوف يقول إن حالة مثل هذه تعود بأصولها إلى أيام الطفولة.. إنه الحرمان"(63). أما ليليان التي يصفها الراوي بأن أنفها صغير أنف يوناني، وهي الذاهبة إلى إيطاليا، فتوحي بجانب الحضارة الغربية الإيجابي بقيمها وتاريخها، بحريتها وديمقراطيتها.

وعندما عاد ليليان إلى المدينة، بحث عن ليليان في الشوارع، وفي عيون الأطفال والنساء،

بحث عنها في كل مكان دون جدوى، إنه نوع من سطوة الوجود على محدودية الفرد، وكأن الرواية وهي تعالج إشكالية الصدام الحضاري بين الذات والعالم تطرح كذلك بعداً وجودياً وفلسفياً بشكل عام يحكي هشاشة الوجود وهشاشة البحث عن السعادة، فالراوي وهو يبحث عن ليليان إنما يبحث عن نفسه المتهالكة، وهذا الوضع الهوسي يعيشه إنسان خائب، فهو لا يطارد طريدة (ليليان) بقدر ما يبحث عن نفسه، فتكون رحلة البحث عن ليليان مرآة لرحلة داخلية في الذات، رحلة يبحث فيها الراوي عن سر خيبته وعجزه، وهي رحلة تذكرنا برحلة زكي نداوي في رواية "حين تركنا الجسر" في بحثه عن البطلة الملكة القديسة والمتوجة بإكليل النصر، إلا أنه عندما تمكن من اصطيادها تحولت بين يديه إلى أقبح بومة وقعت عليها عيناه.

وما حصل لزكي نداوي حصل للراوي في "قصة حب مجوسية"، فعندما
محطة القطار عائداً إلى وطنه
التواصل وبالتالي التطهر، وع
عنوانها ليكتب لها، ودون أن تـ
تعتذر والكلمة الوحيدة التي قالتها

- الإنسان المضطهد سياسياً هو نفسه المضطهد في حقوقه وفي شؤونه الخاصة.

اعتقد الراوي عندما طـ
القارئ منذ الصفحة الأولى، أ
العربية) وسيلة لإنقاذه، رغم الشـ
ويصل في نهاية الرواية إلى التأكد من أن الخلل ليس في الإنسان فقط، وإنما في اللغة المضطهدة تاريخياً أيضاً، فاللغة هي الإنسان، وهي المرآة العاكسة لحقيقته: "والآن.. وقد انتهيت أشعر أن الكلمات والحروف بائسة لدرجة أفكر أن تكون ليليان في مثل هذه الكلمات، ليليان أكثر رقة، أكثر فرحاً وحزناً من كل ما ذكرته لكم.. لكن ماذا أفعل إزاء هذه اللغة البائسة الذليلة"(65).

بعد أن عاد الراوي إلى وطنه، بقيت ليليان شامخة، راكضة في ذاكرته، تتسلق دمه في كل لحظة، تبكيه، تفرحه، وظل ينتظرها في كل محطة عسى اللقاء يصبح ممكناً في يوم من الأيام "..يا أيها الناس، إنها تنتظرني، إنها تنتظرني في المحطة القادمة.. نعم المحطة القادمة.. لا أعرف محطة الترام.. الباص، ولكنها تنتظر.. في مكان ما تنتظر.. سألتقي بها.. لا تسخروا.. بالتأكيد سألتقي بها"(66).

نقول في النهاية إن الرواية ذهنية تعبر عن فكرة رحبة سامية، وهي انكسار أحلام الراوي ومشاعره، وهذا الانكسار يدل على العطب الذي أصاب الإنسان العربي خلال فترات طويلة، مما أدى إلى تبلد الإحساس فيه، وخلق نوعاً من الخوف من الحياة الطبيعية السليمة بالنسبة إلى البشر الآخرين.

إن الإنسان المضطهد سياسياً هو نفسه المضطهد فـ حقوقه وفي شؤونه الخاصة. فقد
الوطن- السجن، وقلبه مكلل
مكن من التطهر عبر مطهر
ظر ما لا يأتي، فتستبق الذات
عن الخواء الحياتي الذي تعيشه
ر.

- اعتقد الراوي عندما طرح مشكلته على القارئ منذ اللحظة الأولى أن الكلمات وسيلة لإنقاذه.

. الرحمن منيف في تصوير
س في الواقع العربي، وحاول
البحث عن أدوات الإدانة من داخل هذا الواقع، بوساطة شخصيات تنتمي إليه وتعيش فيه، وقد وفق في رسم شخصيات واقعية حية تتنفس الأجواء العربية المليئة بالضباب والفوضى والارتباك، شخصيات إشكالية تبحث عن جنة النعيم، وهي تتلوى في جحيم النار.

كان المثقف في روايات عبد الرحمن منيف الشهيد في معركة غير متكافئة بينه وبين السلطة، فهو يرفض الحاضر، ويسعى إلى تغييره رغبة في تحقيق حياة إنسانية أفضل، حياة قوامها الحرية

والعدالة والديمقراطية، وبما أن هذه القيم تعد كفراً في مجتمعاتنا العربية، يسعى إلى الحلم بتحقيق النموذج الحضاري الغربي. إن المثقف الذي يبحث عن الحلم، والطامح إلى التغيير الجذري، والذي يراهن على المستقبل أكثر مما يعيش الحاضر، لا يمكن أن يتعايش طويلاً مع المؤسسة السياسية التي تتعامل مع معطيات مختلفة، ولذلك تبدو شخصيات منيف الروائية قلقة، حائرة، خائبة، هشة، تبحث عن الرحيل، بعدما عجزت عن ممارسة دورها في "الدولة العربية المعاصرة، وهي أقرب إلى حالة البداوة منها إلى الدولة الحديثة، حملت في داخلها صفة القبيلة، وهي تشيّد، وهي تتعامل، وحين تصالح أو تحارب"(67).

وإذا أضيف إلى دولة البداوة المعاصرة عنصران: القمع والمال، فعندئذ يفقد المثقف دوره التاريخي، ويتحول تدريجياً إلى تابع أو مهمش، إضافة إلى حتمية الإلغاء بأكثر من معنى عند الضرورة. فقد أخطأ المثقف –في النص المنيفي– في فهم دوره، وأعتقد أن ثقافته تؤهله لتغيير العالم وإصلاحه، وعندما جابهته السلطة بالعداء، تراجع اللهم إذا استثنينا شخصية رجب إسماعيل في شرق المتوسط، التي صممت على مواصلة النضال مهما كان الثمن، تتراجع الشخصيات عن دورها الريادي، ولم تعد تملك إلا الحلم أو خلاصها الشخصي فبعدما شرد منصور عبد السلام، أصبح حلمه الوحيد الحصول على جواز السفر، ومات طالع العريفي في مستشفى براغ كمداً وحزناً، دون أن يدري إن كان يسير في طريق صحيح أم لا، ورفض عادل الخالدي أن يعود إلى الوطن/ السجن، وآثر البقاء في باريس، يعرض أحزانه في شوارعها، وعاد زكي نداوي من رحلة الصيد مكبلاً بالأوهام، وعاد الراوي في قصة حب مجوسية هو الآخر مكبلاً بالعذاب المجوسي.

إن صورة المثقف، اليوم، مرتبكة؛ لأن صورة المهمة ذاتها التي تصدى لها مرتبكة، أي غير محددة، وبالتالي غير واضحة. وهذا ما يثير الشكوك لديه ولدى الآخرين، فقد قال عادل الخالدي في رواية "الآن.. هنا": "أنا المثقل بالحزن.. الحائر بين الماضي والحاضر والمستقبل..

إنني أشعر بخيبة تصل إلى حدود المرارة.. إنني أكاد أفقد اليقين"(68). لم يتمكن المثقف في روايات منيف أن يحدد مشروعاً إصلاحياً ينبع من الداخل، يأخذ في الحسبان قيم المجتمع العربي وخصوصيته وتاريخه، ولم يعد يرى أمامه إلا النموذج الغربي.

نؤكد في الأخير أن مأساة الشخصية المثقفة المنيفية سياسية بالدرجة الأولى، طرحت هذه الشخصية في النص بكل سلبياتها وتناقضاتها، تترجم حالة المثقف العربي الإشكالي العاجز عن فرض وجوده وصنع التحول؛ لأنه مثقف حالم تصور نفسه قادراً على تغيير وضع المجتمع اعتماداً على ثقافته، وعلى حسن نواياه وبدون حاجة إلى الجماهير، فهذا المثقف رغم تضحياته، انتهى دون أن يستطيع اكتشاف خطئه أولاً، ودون إحداث التغيير ثانياً.

❒

الهوامش:

(1) عبد الرحمن منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 215.

(2) عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط8، 1991، ص 160.

(3) الأشجار واغتيال مرزوق، ص 348.

(4) عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، ص 135.

(5)عبد الرحمن منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، ص 341.

(6)المصدر نفسه، ص 378.

(7)عبد الرحمن منيف، الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1991، ص 147.

(8)المصدر نفسه، ص 302.

(9)عبد الرحمن منيف، حين تركنا الجسر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط5، 1990، ص 213.

(10) عبد الرحمن منيف، قصة حب مجوسية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط5، 1990، ص 130.

(11)منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، ص 349.

(12)Lucien Goldman, Pour une sociologie du roman, ed Gallimard, Paris 1964, p 30.

(13)منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، ص 306.

(14)المصدر نفسه، ص 311.

(15)المصدر السابق، ص310.

(16)Henri Bergson, Oeuvres: essai sur les données immédiates de la conscience, p 67.

(17)منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، ص 192.

(18)المصدر نفسه، ص 255.

(19)المصدر نفسه، ص 195.

(20)منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، ص 195.

(21)المصدر نفسه، ص 348.

(22)المصدر نفسه، ص 348.

(23)بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، مجدلاوي، الأردن، ط2، 2000، ص 121.

(24)منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، ص 205.

(25)المصدر نفسه، ص 177.

(26)بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ص 125.

(27)Georges Lukacs, la théorie du roman, ed Gonthier, Paris 1963, p. 75.

(28)منيف، شرق المتوسط، ص 7-8.

(29)المصدر نفسه، ص 7.

(30)المصدر السابق، ص 12.

(31)المصدر نفسه، ص 30.

(32)المصدر السابق، ص 28-29.

(33)Georges lukacs, la théorie du roman, p. 73.

(34)عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، ص 30.

(35)المصدر السابق، ص 52.

(36)Lucien Goldman, pour une sociologie du roman, p 30.

(37)عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، ص170.

(38)المصدر السابق، ص 132.

(39)المصدر نفسه، ص 175.

(40)المصدر نفسه، ص 175.

(41)عبد الرحمن منيف، الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، ص 312.

(42)المصدر نفسه، ص 312.

(43)المصدر نفسه، 296.

(44)عبد الرحمن منيف، الأشجار واغتيال مرزوق، ص 215.

(45)ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط2، 1972، ص 65.

(46)عبد الرحمن منيف الآن هنا.. أو شرق المتوسط مرة ثانية، ص 12-13.

(47)المصدر السابق، ص 13.

(48)المصدر نفسه، ص 14.

(49)المصدر السابق، ص 61.

(50)المصدر نفسه، ص 86.

(51) Georges lukacs, la théorie du roman, p. 66.

(52)عبد الرحمن منيف، حين تركنا الجسر، ص 177.

(53)المصدر نفسه، ص 9.

(54)المصدر نفسه، ص 18.

(55)المصدر السابق، ص 47.

(56)المصدر نفسه، ص 17.

(57)عبد الرحمن منيف، قصة حب مجوسية، ص 25.

(58)المصدر نفسه، ص 121.

(59)المصدر السابق، ص 20.

(60)المصدر نفسه، ص 5.

(61)المصدر نفسه، ص 14.

(62)المصدر نفسه، ص 52.

(63)المصدر السابق، ص 20.

(64)المصدر نفسه، ص124.

(65)المصدر السابق، ص 130.

(66)المصدر نفسه، 130.

(67)عبد الرحمن منيف، بين الثقافة والسياسة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998، ص 58.

(68)منيف، الآن.. هنا شرق المتوسط مرة أخرى، ص 302.

❑❑❑

واحة الشعر

❑❑

□□

على حافَّة الجنون

نصوص : ممدوح السكاف

1-مرآة بلا قصدير

السَّفَر حضيضٌ إلى المجرَّة /الغُبار يقتلعُ الرِّيح/ سلاسلُ في السَّماء/ زِلزالٌ على الغُيوم/ كم ضيِّقٌ هذا الفضاء/ احتراقُ زَهْرِ الكبَّاد/ الجماجمُ تسيلُ بأدمغتها إلى قِيعان الهواء/ سرابُ النَّار يَعْبقُ في لوالب الأرحام/ يُذكي الورود بالأريج/ نومٌ على كتفِ البُحيرةِ يأخذُكَ إلى مدى الأرجوان/ تفتحُ بابَ الجسدِ على ذُبولِ النوافذ/ تتكلّم لغةٌ من طينٍ وأبابيل/ تعودُ من رحلة الأودية/ معكَ سَلَّةٌ من الأفاعي/.

2-الطريق إلى منزل المائدة

هنا اختبارٌ للنُّوْرِ في كنيسة القناديل/ دَعِيْ الصولجانَ بجانبي/ احْضِري القُدّاس/ نامي على قدميكِ وأنت عائدةٌ إلي/ لوحةُ المغرب تنتهي في شَفَقٍ أسود/ المغيب يتسربلُ بالحِداد/ الجمرُ بلا دفءٍ/ الرَّمادُ يعلوه/ كآبة في جُرْنِ الروح/ دمعٌ من الرّصاص ينسكب على التّابوت/ يقومُ الميت/ يُسْرِعُ إلى دار حبيبته/ ويمتصُّ كتفيها بِيَدَيْه/ هنا العُقم في خصبٍ للهياكل العظميَّة يتوالد/ يحتدمُ الاستنساخ في رتلٍ من غضب النوايا/.

3-تحت السَّرير تنام

لهيبُ الأَخْضَر يسيلُ على الكُتب فتحترقُ بالشهوة/ عينان كالحجر في بُؤْبُؤٍ من سُمَّاق/ تستلقيان على مَقْعَدٍ بلا قوائم/ الهشيم يرتفعُ في سيله فيُغرقُ الشَّمسَ/ الورقُ الصَّوْتيُّ يجفُّ على شريطٍ من الكلام/ سُحُبُ الدُّخان تحتفي بالوصايا العشر/ يغيبُ النَّاسخُ والمنسوخ/ يَحْضرُ الظلُّ بلا أصل/ لا تَشُوْبُني شائبة/ أَصْفَى من نبيذ الرَّاووق دمي/ لكأسي حراشفُ على خِصْرَيْه/ ينضجُ تَحْتهما ذَهَبٌ إسفنجيّ/ دَاوِ جراحَ غيركَ بالإهمال/ وانطُقْ بصمتٍ من عنفوان الكواكب/ الماء يغسلُ الغيوم من المطر وأنتَ لا أحدَ يَعْبَأ بنسيانك/ تحت السّرير تنامُ لتُدْهِشَه/ والنَّار فوقَه امرأة تهربُ منها إلى السقف/ صَنَعْتَ لكَ بيتاً من عُلب الصفيح/ سكنْتَه مع الجرذان تتقاسمُ وإيّاها طقوسَ القفز على سُطوح الرنين/ اخلعْ من يافوخكَ حذاء الحلم/ اهبُط إلى أرضٍ من طحالب البشر/ السُّكْرُ جميل بكأسٍ مُتْرَعٍ من صيدلية القطران/ استلقِ في الحفرة/ ها خلاصٌ يعدو إليك على ظهر عنكبوت ويُبشِّرُكَ بموتٍ لذيذ/.

4-أَنْتَظِرُها في كوكبٍ، لا تجيء

العَلْقَةُ تتزَّيَّنُ بِعُقودٍ من الزَّمرد/ اسقيني جُرْعةً من عبيركِ الحامض/ افتحي أمامي سُدودَ الشارع المؤدِّي إلى بيت قَبْركِ الخالي من جثّتكِ/ شاهدتُكِ البارحَةَ في ليل الرؤيا تُغَازلين الكراسي المهشَّمة، الوسائدَ الممزَّقة/ فقيرٌ هذا الهواء بمائه اللَّدِن يهبُ على التماثيل مُتَّجِهاً إلى صوف البُحيرة ويُقْعِي على رأسه/.

أَتَوَسَّلُ إليكِ، من حياتي ادفُنيني/ الأمطار داخلَ الكهف انْهَدَّ حَيْلُها، لم تسقط/ جُنونٌ من فولاذٍ ينتابُ حصاني وهو يهوي إلى ذِرْوَة جَبَلٍ في سماءٍ تنحني على الأرض/ المجذْاف تكسَّر/ حارسُ البحر يمشي إلى الوراء في نَوْمه/ أحتمي بكِ أنقِذيني من طوفان الحوض/.

5-بَيْنَ تَاءيْن مربوطتين بالعُقم

العطالةُ بناءٌ من فراغ يعلو بكلس السآمة ورمل الامِّحاء/ ينخفض بالروح إلى طحالب العدمية/ تُدَمِّرُ الجسدَ بالشَّلَل، تُغَضِّنُه بدمٍ أصفر/ تجرُّ وراءها عربات من أنين على دواليب تدبُّ بالرّماد فوق شجرة بلا أنساغ لجثمان حيٍّ يتمدَّدُ على فضاءٍ تحمله أعمدةٌ من زجاجٍ وَرِقيٍّ مُتَهَدِّلٍ بُبكاء/ البطالة رُهابُ الموت.

6-التفكير في جوعٍ لا يشبع

انداحُ العناكبِ على شَبَكةِ الذَّاكرة/ شمعدانُها يُحدِّقُ في فِقراتي المحتوتة/ هديَّة من صبيّة كالياسمين إلى عجوز البنفسج/ يتوكّأ على عصا الحب ولا يتوب/ رفوف لقصائد العنقاء ورسائلها ودفترها السِّرِّيُّ تهبط إلى أعالي الصومعة، تتخلَّع من القبور/ البرقَ جليدٌ في

أعصابي/ أراكِ على السَّفح تُؤمئين لي/ أزحفُ بكُوْعَيَّ إليكِ/ أَنْصَعِق بالدَّهشة/ إنه جميلٌ في نومه/ أيقظيه/ مشتاقٌ لعبيره/ أُحِبُّ قنديلكِ/ اقدحي زنادكِ/ أشعليه بالكلام/ أمُتْ من النَّار/ الزورق للإبحار/ المجذاف ينتظرُ هُبوبَ العاصفة/.

7-الرَّمل يكتبُ عنوانه

الأقمار سافرت إلى بساتينها/ كَنَسَتْ ريحاً من ريح/ رَهَجَ فمٌ بالخطيئة/ اسْتَبَقَهُ إليها بُرْعُمُ الوردة يُحْتَضَر في خليج الموت/.

تَعِبَ الرُّخُّ من العنقاء/ انتظرها على رصيف الجسد/ وصلتْ إلى الرّماد قَبَلَه/ أعادت تكوين النطفة/ اندفعتْ إلى فراشها القشيّ تنتظره/ لا يُشْبِهُها أحدٌ/ لا تُشبه أحداً/ إنها مليكة الرِّعشة، حمراء بين أصابع قَدَمَيْها/ لين في عنف/ حنين أبديٌّ للمرافئ تهواه مُضَرَّجاً بالأرجوان/.

8-زرُّ الوردة يستيقظ

على حِصانيَّ المطهَّمَيْن لا ارحلُ إلاَّ إليكِ/ بُيُوْتُهُنَّ أرضية/ بيتُكِ سَمَاوِيٌّ/ شَغَبُ الأصابع بالوردة ينزلق إلى عبير الكلام معها/ أتمنّى استحالةَ الأرنبِ في داخلي إلى ذئب/ جُوْعِيْ إلى النُّوَاة أشدُّ من رغبتي بغلافها/ أحتمي بصلابتكِ لأفرغَ إلى هشاشتي/ سَاعِديني على طوفان من الجنون لأَفَقَدَ أهوالاً من عطب العقل/ الحاسبة ليست قادرة على إحصاء النمال المحتشدة بأرتالها تحت جلدي/ غُضّي طرفكِ عَنِّي لأفتحه على امتلاء الجحيم بالقنافذ/ باركيني لأشفعَ للماضي مستقبلاً يُصبح/ كُوْني كالشَّهد لألعقَ مراركِ/ أشرعي الظلام في دينونتي لأُطفئ النُّورَ في كينونتي/ أُهجيّكِ بلا حُروف/ اقرئيني بلا كلمات/ أنظرُ إلى السماء في الليل/ أرى أحلامي ارتسمت على بِسَاطها البنفسجيّ: /هنا فراشة/ هناك تُوَيج/

/قريباً وردة/

/بعيداً خليج/

/الموت قادمٌ/

/ما ألذَّهُ/

9-الإقامة في عنق الزجاجة

أكتبُ على مِنَصَّة الحجر وابلاً من مطر /كنتُ/

قاموس للحصار، آخرُ للدّمار/ أنتِ بينهما قَرْعٌ لطبول المواعيد/ قبض الريح/ أوهام السّراب/ استحلتُ في الشتاء/ أيُّ دِفْءٍ بردٌ مِنْ دون أنثى في سرير/ لا يملكُ الخريفُ إلا أوراق الأشجار الصفراء/ وكآبة الروح/ كلاهما إيقاعُ الحياة تغيب/ الهشيم يحضر/ علَّمْتِني نظريةً تهاونتِ في تطبيقها: عطاء بمنح/ منحٌ بعطاء/ لا اكتناز إلاَّ بالخيبة أحصدها في حقول الانتظار/ النّسر إلى رماد/ ينطوي على وحشته/ يُهَدهدُ جراحه/ التخمةَ بالجسد الآخر كان/ يحترق به/ يحرقه/ في حُجْرٍ داخل كوخ ينبش الأرض الآن/ وحيداً/ يستذكرُ تاريخ أمجاده: ما أمرَّ الصقيع/ ما أشقّ النسيان/ لا طريدةَ/ لا مُطارِد/ مُقيمٌ في عنق الزجاجة أنتَ/ كهف من الصمت/.

10-موسيقا على كمنجة الغبار

المغارة من نَفَقٍ حديديّ/ سَاعِديني على الدُّخول في سُمِّ إبرتها/ الرّمل يُكِنُّ في ذَرَّاته ظَلَمةَ الضوء/ ينبهرُ بالطِّلَّسمِ يكشفُ سِرَّ سِرِّيَتِه/ ينهض الوقتُ من حُفرة الزمن واقفاً على حافة قبره/ ها أنا على ضِفَّة الغدير/ أُوَاسِي الضفادع/ أُعيدُ لها أرجلها المنتوشة/ أرنو إليها تمشي بأجنحة الفراشات إلى وجاق النَّار/ تركتِ جلاميدي للسُّفن تلتهمها/ سأبرأُ من نسياني لكِ/ هُبّي من رمادِك إليَّ/ أعيدي خلق نَفْسِك على هيئة مخلِّص/ يُخلّصُني من وبائي بك/.

11-الثلج تحت المرج أحمر

هاأنا أحملُ السِّراجَ/ أَسْرِي/ تُطفئه العاصفة/ أُوْقِدُه بلهب احتراقي/ الظلام خائفٌ مِنّي/ يضيءُ لي فقط موضع أقدامي/ كيف أَصِلُ بيتَها/ هو على أعلى قمّة في جبلٍ يُكلّله الثلج/ أَيَّتُها القُوى الخفيّة/ أعينيني على الملح/ في الغيهب الأبيض أضيع/ أرتجفُ كالبَرَد وهو يهوي في نحيبه/ أُسْلِمُ جسدي بضوء شحيح لدُوار الضياع/ الصمت مُرٌّ، كالصقيع في الدّم/ ليتني ما

وعدتُ السَّماء لأصْعَدَ إليها/ لو كبرياؤها تهبطُ إليَّ/ إنها وَشِيْعَةُ القُدرة/ سَلاسِلُها مُطْلَقَة/ قُيودي مَحكَمَة/ أطوي نَفْسي على نفسي وأندغمُ بِعَدَم العَدَم/ سَأعودُ من حيثُ جئتُ/ لم يبق في السِّراج زيت/.

12-إلى الذُّرا تهبط النسور

النَّسر غادر نهارَه في ليله واستحمَّ بالنَّار/ انبثق من صدره قَصْرٌ من مرايا مُطِلٌّ على جزيرة من حنطة المناجل/ رَامَ الدُّخول إلى مملكة الشعر/ مَهَاجِعُها فارغة ألفاها/ ارتدّ ببصره إلى داخله/ عثر على منجم من الذَّهَب/ قصيدة تطير إليه على جَنَاحَيْن من سنابل/ طَعِمَ من قمحها فنهض عليه ريشٌ أخضر/ تمطَّى من الفرح/ ظلام الحلم عاد إليه/ وجد سِرْبَ الوطاويط احتلّ في غيابه قمّتَه الشاهقة/ هطل بالبُكاء/ ثم انحنى على جراحه يضمّدُها وحيداً/ وتذكَّرَ أنّه عجوز/ التفَّ على ذاته يُهدهد مغيب شمسه الأبدي/ لوَّح للسماء مُوَدِّعاً/ ومات/.

13-سيرة الفَراشة والحرباء

الوَحْدَةُ دواءٌ يُعَتِّقُ الأحزانَ النبيلة/ ما أروعَ أن تحيا بلا أصدقاء في عالم تتكَسَّرُ فيه الأرواح/ تعيش مُنْقَطِعاً كَحَبْلِ سُرَّتِكِ عن الأفاعي/ لا ترى أحداً لا يراك أحدٌ من الحربائّيين/.

دمي برحيق البنفسج النقيِّ معجون/ هَشٌّ كتُفَّاحَة مُخزَّنة جسدي/ من حيثُ ينتهي غيري أبدأ/ لا أَحْصُدُ إلاَّ الهشيم/ أُشَاهِدُ أطلالي في المرآة/ أنتحبُ/ مسكينة نفسي ما تزال تظنّ الحياةَ جديرةً بالحُبّ/.

طُقوسي في الخيبات نمَّتْ أهوائي في الصَّدمات/ الفراشةُ براءة الإنسان -مَقْتَلُه من دون موت/ الحرباء أصلحُ للوجود في كينونة تطغى عليها الأفعى/.

14-نزهة إلى بستان الشمع

في أقاصي السَّماء المنهمكة بتأجيجُ زُرقَتِها/ على نهاية عُمقها الأرضيّ/ تحت أنينٍ من صفصاف يتلوَّى ضارِعاً إلى قمر يفوح بنوره/ كان يختلج في أطياف احتلامي يراعةٌ، تُقرِّبُ وردتها إليَّ مُضمَّخةً بعتمة بيضاء تستنفر حواسي/ إلى الأحمر أتلهف/ حريقي يشدُّ أوتاره على نيرانه/ لهيب نيراني يضجُّ بعواصف استوائية/ الليل يعبق بالسكينة/ أرى عُرْيَ الماء أمامي/ أتهجَّدُ أن ينسكب عليَّ/ على رمادٍ بلا أتون/.

أرخيتُ أعيُني على شُبَّاك الانتظار/ أترقَّبُ مع الثلج النَّازِف في زمهرير لهفتي السَّفَرَ إلى خليج النشوة/.

15-أعترف، أحببتُكِ

حُبْلَى كنتِ بالفراغ الطامي/ جئتُ، ملأتُه بجنين حلم/ حين أستذكرُ صوتَكِ التُّفاحيَّ أشعر بدمي يعود إلى عروقي/ أشعلتِ جسدي بجحيمٍ من نار/ على سلكٍ من هواء/ ثُمَّ انشغلتِ عنّي بقطيع المغرَمين بكِ من الخِراف يُقْعُون تحت خليج بَرِّكِ/ يتلقَّفون طعامَ الآلهة/ يموتون/.
جسدي يُدَخِّن بشراهة/ لا يَشمُّ أيّةَ رائحةٍ عَبِقَة إلاَّ رحيقاً يدعوه إلى وليمةٍ من نور على سريرٍ من ديجور/ روحي تهيمُ بطفلِ الرّؤيا/.
هَيَّا أسْرِجي حصانكِ في هذا اللَّيل الموحشِ البارد/ طيري إليَّ/ حُطّي في أحضان حُبِّي/ كُوْني لي في المنام/ كما لغيري في الأجسام/.

16-سوى صوت الأعماق

لمعان المعادن يشحنني بالظلام يُخيمِّ عليّ/ أشدُّ أصابعي ينفجرُ النُّور/ كأسٌ فارغٌ يتسلّى بنفسه/ ماءه يحسو حتى الإشباع/ يتكسَّر زجاجُه من الضجر على حوافيه/ شمعدان أسود يتكلّم بضياء الصمت/ يُنير مساكبه بالعتمة/ المقعد الخشبيّ يتمدّد على ذاته كنعش/ ينتظرُ زائرةً لا تأتي/ الجدران مُعَلَّقة في فضاء/ تَعِبَتْ من وقفتها/ انتبذت مكاناً لها في معموديّة البحار/.
يا للأنساغ العاطفيّة اللّدنة تجفّ بشرور الأنانية السَّامَّة/ يتركُها/ تتركُه/ بسرعة مُذهلةٍ يجدُ بديلاً لها/ كالبرق المخطوف تُوْقِعُ في شباكها عِوَضاً عنه/ يتعادلان/ دائماً هناك مَن يَسُدُّ مَسدّاً/.
أهي ضريبةُ التَّحولات في عصرٍ ينقرض فيه الحب بوارد العولمة/ يطغى غاز الكبريت على الهواء النقيّ/ يضمرُ القلب/ تشيخ المشاعر/ الآن/ لا أحدَ يُحدثني سوى صوت الأعماق الحار، البريء، الحزين، النبيل/ لا حِبْرَ في الدّواة/ لا إكسيرَ في الرُّوح/ أمّا جسدي فعلى بقاياه السلام/ سلامٌ عليَّ أحيا في الموت/.

17–البرق ينسلخُ عن الكفّ

لا تذهبْ إلى رخام التماثيل في أعضائها الصامتة/ تحت عصفِ الرّيح/ تحت ولولة الغبار/ سيجمِّدكَ الصقيع/ الأغصان تُعشبُ بثمراتها/ المريميات يُنشدن نشيد العفَّة/ يَتَأَبَّيْنَ الخطيئة/ إزميل النّحت يأخذ إجازة/ يستريح على ضفّة الحلم/ بلا يدٍ تُمسكُ مقبضه/.

اذهبْ في التداعي الهُلاميّ/ رَقْرِقْ حليبكَ المنبجس من نافورة الأرق على بساطٍ أحمرَ من مروج/ الغيوم تُخفي وراءها رغيفَ الشمس/ يسقط المطرُ على سرير/ يَبْتَلُّ الفِراشُ بالنَّدى الفِضيّ/ يلِدُ كفُّكَ أنبوباً بَيْنَ أصابعه/ باللهب ستحترق/ اعْلَمْ أَيُّها الجاهل/ عصَّارة السُّرور ليست موجودةً في أيّة صيدليّةٍ/ إلاَّ في جسد المرأة/.

18–النوم على حافة الوادي

اغربي عَنّي/ مُخادعةٌ أنت/ أسلكتُ إليكِ كهرباءَ نُواتي فاختلستِ النُّور/ خلَّفْتِني في الظلام/ حضورُكِ مستحيل/ غيابكِ حقيقة/ أنضجتِ ناري بالحلم/ عند الرغيف/ أبهظتِ جوعي/ الأعاصير أَلْوَتْني/ الرِّملُ أعماني/ تحت ثلجٍ من سَرابٍ، أتخيَّلُ دِفْأكِ يلبسني/ لا موجودَ معي إلاَّ صداً نفسيٌّ أقتاتُه منذ طفولةٍ أبدعتني بناء أحزانها/ أطوفُ حول شُرفتكِ كمتسوِّل/ أستجدي طَلَّةً/ اللَّيل يستيقظ في أوردة دوراني على قُطبِ "لعلْ"/ أنتظرُ قمرَكِ يهطلُ عليَّ بشُعاع/ بابُ مملكتكِ مُوَصَدٌ عليَّ بمزاليج من رُعب/ مُشْرَعٌ لغيري بُحريَّةٍ مأمونة/ لا أحملُ عليكِ ضغينة/ قلبي كماء المطر في نقاوته/ يُحبّكِ حقًّا/ ومَنْ يُحِبُّ يعتبُ/ ولكن لا يَقْصُر/ الجحودُ لغتُكِ/ الصفح أبجديّتي/ أعطيتُ/ ما أخذتُ/ لا بأسَ/ تلك هي الحياة.

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

مرايا العزلـة

شعر...أمجد محمد سعيد

مأساة جلجامش...

شعر: تميم صائب

الآن ينكسر النشيدُ
الأفقُ ضيَّعَ أزرقَ الأفقِ القديمَ...
وحلّ أزرقُه الجديدُ
وعلى مشارف وقتِنا الرمليِّ
وقّتْنا الجنازةَ...
لم نكن ندري بأنّ الموتَ أقربُ
حين يخذلُنا الجنودُ
ستقولُ بِنْتٌ لا ذراعَ لها
وليس لأمِّها رئةٌ وأنفٌ:
هل سيمنحني الغزاةُ يداً
إذا برد الحديدُ؟!
ويقول طفلٌ لا يكفّ عن السؤال:
لمن ستتركني البيادقُ
حين تشتدّ المعاركُ
فوق شطرنج الفِرَنْجةِ...
بعد أن أعطيتُ ما أعطيتُ
حتّى يفرحَ الملكُ السعيدُ؟!
الآن ينكسر النشيدُ الملحميُّ...
كما انكسرنا
حين لم يُكسَرْ بنا ذاك الجليدُ
والآن تقتلُنا المواويلُ التي
يشدو بها نهرٌ بعيدُ
كم يكذب الشُعراءُ!
لا تجد القصيدةُ شكلَها
فبداخل الشعراءِ موتٌ
ليس يدركُه القصيدُ
كم يكذب الشعراء يا وطني الشهيد...
فلا تؤثّثْ قاعةَ الشعراءِ
حتّى لا تؤبّنَ أيّها الوطنُ الشهيدُ
/سجّلْ على الهامشْ

بغدادُ بعد القدْسْ
يا موتَنا الفاحشْ
البيتُ قيدُ الدرْسْ/
ويواصلُ المحتلُّ أعمالَ الصيانةِ...
هاهنا قلبٌ محبٌّ
لم توفِّرْه الرصاصةُ...
غيِّروه بواحد لا حبَّ فيه
عسى يساعدنا الصَديدُ
وهناكَ شِرْيانٌ
يفتِّشُ عنه بالأنقاضِ في الفجرِ الوريدُ
ويدٌ هناك...
ومقلتان...
وساعِدٌ...
وفمٌ...
وجيدُ
وبقيّةٌ من أمّةٍ
نزعتْ خواتمَ عرسِها
وأجِنّةٌ...
ودُمىً...
ومئذنةٌ تميلُ...
وفوق جنزيرِ المدرّعةِ القتيلةِ
ثَمَّ طفلٌ لم يجدْ أرضاً يموتُ بها سِواها
فاحترسْ يا عاملَ التنظيفِ
من دمِهِ الشقيِّ...
وكن على حَذَرٍ
فقد يتفجّر الكبْدُ الطريدُ
/سجّلْ على الكُرّاسْ
الموتُ قوّادُ
النارُ في الأعراسْ
تخطو، فيزدادُ/
وتعود نَسْراً
صهوةُ النَّسْرِ الفضاءُ،
قِلاعُنا مقلاعُنا
مقلاعُنا حصنٌ عنيدُ
وتعودُ...
. أؤمن فيكَ .
حتّى لو حُرِقْتَ
فمن رمادِ النارِ عنقاءً تعودُ
كم يكذب الشعراءُ، صدِّقْني
كذبْنا حين أسرفْنا طويلاً بالرثاءِ...
ولم نصدِّقْ أنّ من حجَرٍ تبلِّغُ ما تريدُ
*
عجَباً لموتِكَ...!
كان يكفيني عزاءً
أن تموتَ وأنتَ واقفْ
هل بعتَ يا وطني دمي؟!
هل جرّدوكَ من الكرامةِ
قبل إعلانِ السقوطِ...
فجئتَ زاحفْ
عجباً لإيماني بأنّكَ لا تزولُ

فما يزال بسِفْرِ عزَّتِكَ الرشيدُ

*

ويقولُ جنديٌّ لزوجتِه:

. غداً تضعين طفلاً

فاقطعي لي حبلَ سُرَّتِهِ

وقُصّي من أظافِرِه القُلامةَ

وازرعيها كلَّها بجوارِ قبري

كي يموتَ . كما أموتُ .

وكي يُقالُ له: شهيدُ

لم يكترثْ أَحَدٌ بنا

قلنا: نشيدُ لنا سماءً

كي تظلِّلَ ليلَنا

ونشيدُ شمساً

كي تُفتِّحَ برعمَ الأزهارِ للعشّاقِ...

لم نُخلَقْ لتقتلَنا الرصاصةُ...

بل لنُقتَلَ بالبنفسجِ

والعيونِ الناعساتِ...

فكيف يُهدَمُ ما نشيدُ؟!

لم يكترثْ أَحَدٌ بنا

فاسحبْ قوانينَ العدالةِ

يا حمورابي المجيدُ...

فنحن تقتلنا قوانينُ الظلامِ

بكلِّ أروقةِ المجالسِ...

يا لشَقْوَتِنا!

ويا لَكَ... يا حمورابي المجيدُ!

لم يكترثْ أحدٌ بنا

لم يعتذرْ أحدٌ لنا

نامتْ سفائنُهم على أكتافِ بحرٍ

كان يشربُ من يَدَيْ أنهارِنا

حتّى يخفِّفَ من ملوحتِه

وكنّا واقفين لندفع القرْنَ الأخيرَ

عن القرون السالفاتِ...

/فصار جلجامشْ

في آخرِ الوقْتِ

اِسماً على الهامشْ

يبكي على الصمتِ/

حوصِرْتَ...

كنّا خائفين من انتصارِكَ

بعد "حوّاوا" ستصبح سيّدَ الأكوانِ...

قلنا: سوف نوغِرُ صدرَ "أنكيدو" عليكَ

فلا يردّ مخالبَ الوحشِ الخرافيِّ الغريبِ...

فننتهي من روحِكَ الوثّابةِ الغجريّةِ

الرغباتِ...

تسعى للخلودِ...

وقد دعاكَ إلى مواطِنِهِ الخلودُ

نحصي خسائرَنا

فهل سنحبُّ بعد الآن؟

هل تنمو على شفةِ المحبّين الزهورُ؟

وهل سيُمضي عاشقان

إجازةَ الحربِ الطويلةَ بالعناقِ؟
وهل ستولَدُ بعد طائرةٍ معاديةٍ
سنونوةٌ لتفتحَ في المدى أفقاً؟
وتُزرعُ نخلةٌ أخرى
فينتصر النشيدُ؟

هي أسئلةْ
هي أسئلةْ
والردُّ يحمل مهزلةْ
يا أمّةً
نامتْ بمخدَعِها الحشودُ!!

❑❑❑

صــدر
عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب
شجر لآخر الفصول
شعر
عادل...
العامل

قصيدتان

شعر : د.صاحي خليل إبراهيم

1-حجر هو الندى

الأرضُ فاحمةٌ، هذا الندى حَجَرُ..! والدمعُ سيفٌ..!، بظلِّ الوَهْنِ مُنكسرُ..!

وأثقَلَتْ جَفْنَهُ ريحٌ وأتْرِبَةٌ، والروحُ مُطْفأةٌ، قد سادَها الغَجَرُ..!

الدَّمْعُ يبكي.. ونور البدر مزَّقَهُ ليلُ الكآبةِ، يمشي نَحْوَهُ العَثَرُ..!

ويزرعُ الهول في كفٍّ يُصارعُها، غُولٌ، يُطاردُ حُلْمَ الفجر، يَنْتَصِرُ

وتُذْبَحُ الوردةُ الوسنى لفتنتِها، فصَوَّحَ الروضُ، لا عِطْرٌ، ولا زَهَرُ

لا حُلْمَ داليةٍ، لا غيمةٌ عبَرَتْ آفاقَنا، غيرِ ريح الرُّعْبِ تَسْتَعِرُ..!

أينَ الضِّفافُ؟ وأينَ الليلُ يغمرهُ سِحْرُ الكوانينِ، والأفراحُ، والسَّمَرْ؟!!

وأين عودكَ يا زريابُ؟، تحملهُ ريحُ الغزاةِ، وهذا العودُ منكسِرُ..!

أينَ الليالي؟، صهيلُ الخيل شتَّتها، فلا صِحابٌ، ولا عودٌ، ولا وَتَرُ

سوى دموعٍ، فَمَنْ يا ليلُ يَجْمَعُها؟ تكاثَرَت في فضاء الكونِ تنتَشِرُ..!

والنَّجْمُ قد باتَ مذبوحاً على شَفَةٍ ظمأى، ويعصرها في قَسْوةٍ حَجَرُ..!

دَمُ الضـــــحايا قناديـــــلٌ مُحطَّمــــــةٌ، والليـــلُ دَهْـــرٌ طويـــلٌ، مـــا لَــــهُ ســـحَرُ
فــي كُـلِّ صـوتٍ تهـبُّ الـريحُ عاتيـةً مطلولـــةً بـــدمٍ فـــي القلـــبِ يُعْتَصَـــرُ..!
فــي غَيْهَــبٍ لِلَّظــى، يجْتَــرُّ غصَّــتَهُ، حينـــاً، وحينـــاً بنـــار الغـــيم يَعْتَمِـــرُ..!
والعُشْبُ يشكو الجفافَ المُرَّ في ألـمٍ كـــأنَّ أحشـــاءَهُ مِـــنْ وَقْـــدَةٍ ســـقَرُ
يســتافُ تُرْبــاً، لعــلَّ الغيــثَ يدركــهُ فـــأيّ حُلْـــمٍ لهـــذا العُشْـــبِ ينحـــدرُ..؟
جَفَّـــتْ ينابيعُنـــا، ماتـــتْ طفولتُنـــا فــي مَهْـدِها، وهَــوى مِــنْ عِــزِّهِ القَمَــرُ..!
ســوى الأنــين بِنَــبْضِ القلــب نَسْـمَعهُ فـــي عُزْلـــةٍ واهنـــاً، والنَّـــبْضُ ينْتَحِـــرُ..!
هَـوَتْ عصـافيرنا فـي النـار واحْتَرَقـتْ فـــأيّ أغنيـــةٍ يشـــدو بهـــا الشَّـــجَرُ..؟!

.×.×.

2–يا شام

سَـــرَقتْ هـــوايَ لِحاظُهـــا بتَبَسُّـــمِ مهمـــا ارتويـــتُ فـــإنني غَـــزِلٌ ظَمـــي
طَـــرَّزْتِ مـــنْ عينيـــكِ كُـــلَّ خميلـــةٍ خضـــــراءَ، عانَقهـــا النَّـــدى بِتَـــنَعُّمِ
كَحَّلْـــتِ أجفـــانَ الزهـــورِ بِنَسْـــمَةٍ رَفَّـــتْ بزاكـــي العِطْـــرِ فـــوقَ المبْســـمِ
والأفْـــق يغمـــرُهُ الشَّـــذا مُتَألِّقـــاً بِجَمالِـــــهِ فـــــي مهرجـــــانِ الأنجـــــمِ
زريـــابُ فـــي بغـــداد يعـــزفُ لحنَـــهُ الشـــــامُ تســـــمعُهُ هـــــوىً بِتَـــــرنّمِ
والرافــــــدان تعانقــــــا وتمازجــــــا فـــي ملتقـــى بـــرَدى، عنـــاقَ مُتَـــيَّمِ
يـــا شـــامُ أرَّقنـــي الهـــوى وأذابنـــي شـــــوقاً إليـــــك تـــــوجعي.. وتكتّمـــــي
أسْـــرَجْتُ قلبـــي فـــي هـــواكِ محَبَّـــةً والوَجْـــــدُ أغنيـــــةٌ، ويعْزفُهـــــا فَمـــــي
وعلـــى جنـــاح الشـــوق أحمـــلُ لهفتـــي للشـــامِ، حيـــث الشـــامُ فيهـــا بَلْسَـــمي

لهـــواكِ كُــــلّ أصـــابعي أوْقَـــدْتُها	شَــــمْعاً يُنَـــوَّرُ فيـــهِ دربُ التَّــــوْأَمِ

مــنْ لــم يَجِـدْ فــي الشــام ريشَــةَ فَنّــهِ	ألَمــاً يَمــتْ فــي صَـمْتِهِ، أو قـد عمــي..!

❑❑❑

دَمُ الكلامْ

شعر : إبراهيم النمر

تستيقظُ الكلماتُ
آنَ يدُ القصيدةِ فوقَها
وتطيرُ من حرفٍ
إلى حرفٍ
يُحوّطها القَرَنْفُلُ شارداً
ما بينَ مَجْراها
وبينَ دمِ الكلامْ..
وهناكَ أغنيةٌ
على مسرى فمي
تستنهضُ الأشواقَ
تزرعُ عشقها
بينَ انطفاءِ الوصلِ
في زمنِ البعادِ
وبينَ دانيةِ القطافِ الحلوِ
من شجرِ الودادِ
وبينَ عصفورينِ غِرّيدَيْن
قد حَلُما
وخانَهُما الظّلامْ..
فبأيّ آلاءِ التي
رسمتْكَ رابيةً
على مرأى الحمامْ؟..
وبأيّ آلاءِ الذي
يسري
يُغَسّل وجههُ
فَجْرٌ
غويٌّ
أبيضٌ
وضّاءُ
كلّلني بوعدٍ
ما أماطَ لهُ اللّثامْ؟..
فكأنّني وأنا الذي
أشعلتُ نارَ مواجدي

أحتارُ في فهمِ المرامْ!..
وكأنّ ما بينَ اشتعالِ حرائقي
أو بينَ بعثِ قصيدتي
زمنٌ من الألق الشهيِّ
وبعدها يأتي الغرامْ..
***
منْ أينَ جئتِ؟!
وكيف أهديتِ السّلامْ!؟..
وإلامَ أنتِ؟
وكيفَ قد
أهدتْكِ شمعتها العيونُ
ولا ملامْ!؟..
عُمْرٌ تعدّى الأربعينَ
ولوحةٌ
للهِ مَنْ وَهَب الضّياءَ لها!!
ومَنْ أهدى لها هذا القوامْ!!..
عُمْرٌ تعدّى الأربعينَ
وقامةٌ
للشّمسِ ترفعُ غُصْنها
قد كانَ باركها انسجامْ
***
تستيقظُ الكلماتُ
آنَ لها فقدْ
وَهَبَ الجلالُ لها الحياةَ
وحَفَّها الرّحمنُ
أثقلَها اخضرارُ براعمِ الحرفِ النديِّ
وخفَّ لها الزّمانُ
وهالها أنّ اليمامْ
شَبَكَ الرّسائلَ
بالعواطفِ والهيامْ..
***
تستيقظُ الكلماتُ
آنَ لها فقدْ
حَضَنتْ دلاءُ الماءِ نِعْمتها
ورحتُ أحاورُ الكلماتِ
كي ترقى
إلى علياءِ هذا الوجدِ
في لُغةِ الغمامْ..
تستيقظُ الكلماتُ
آنَ لها
ويا خوفي إذا
لَعِبَتْ رياحُ الآهِ لُعبتها
وغيّبنا الرّحيلُ المُرُّ
والأحلامُ عاث بها انقسامْ..
سأخاصمُ الكلماتِ ساعتها
ولكنَّ الدّموعَ
تصير فوق وسادتي
حُلُماً يغالبه الحِمام..
2002/12/22

❑❑❑

أمير النخيل

شعر: علي عبد اللطيف البغدادي

تماسك وحطم جسور الجراح
وسور نزالاتك الخائبة

وحجر دموعك في محجريك
ودعها بقيعانها راسبة

وضمد حروقك بالقهقهات
ونقِّ فضاءاتك الشائبة

وغلف قوافيك بالبهرجات
ولا تبد أوراقك الشاحبة

وحاذر من القلم المستكين
وحاذر من الأحرف الناحبة

وكالشمس كن فهي حين تغيب
تعود لطلعتها الواثبة

***

فدع كبرياءك تمشي الطريق
وتمشي الكلاب به سائبة

وغنِّ لكل الدموع عليك فلا بدَّ
فلا بدَّ من دمعة تائبة

وقف لرزاياك وهي تدور
ولاعب أساليبها اللاعبة

كفاك تعض على شفتيك
تدخن أنفاسك اللاهبة

كفاك تقبّلُ خدَّ الظلام

تؤنّب أضواءك الصائبة

كفاك تصدِّق صوت الرعود
فكل ادِّعاءاتها كاذبة
***

فمن لشهيقك وهو يفور
ومن لابتساماتك الغاربة

فوحدك تنهار بين يديك
وترثي علاماتك السالبة

ووحدك تسلك درباً إليك
وتلقي بأحجاره جانبه

فهل تتكتف للكربات
وفيك مخالبها ناشبة؟
***

تماسك ولو جلدتك الجبال
بنائبة بعدها نائبة

ولو غادرتْك جميع الجهات
وصبَّ عليك الأسى قالبه

ولو سرقت من يديك الورود
وعنك الوعود مضت هاربة

تماسك لتبقى أمير النخيل
وتبقى يداك الندى واهبة

وتبقى تصدِّر غيث الحياة
وتستورد الأدمع الساكبة

فإن غلبتك سنون الضباب
ستتبت أعوامك الغالبة

وإن جرفتك أيادي الرمال
ستقطع كلَّ يد غاصبة

تماسك فأنت حديث الفرات
ودجلة والقيم الواجبة

تماسك.. تماسك.. فأنت العراق
تماسك.. فجنتك العاقبة

❑❑❑

عين، راء - وما يشطحون

شعر: محمد علاء الدين عبد المولى

في غيهب امرأةٍ دخلتُ
نفضتُ عن أسمائها ورقَ الخريفِ
لكي تلائمَ شهوةَ الأشجارِ في ملكوتِ تمّوز الجليلْ
مَنْ هذه الخضراءُ؟
أوّلَ ما نزلتُ عن الهواءِ
لمستُ فتنتها، فأيَّدني الهديلْ
قولوا لها: لهثَتْ لهاتي ليلتينِ
قبيل إكمال النّجوم زفافَها
ورسمتُ أكثر من قرنفلةٍ
لأغسلَ راحتَيْها في عبيرٍ سلسبيلْ
قولوا لها:
طيّرتُ نحو بروجها رفّاً من الأقمارِ
فلتختَرْ لها قمراً
وتقتلْ حارسَ البستانِ
تخرُجني من الظّلمات في الكهف الطَّويلْ
والشَّفعِ،
والأوتارِ قاطبةً،
وقدسِ الوجدِ في كأسينِ يعتنقانِ..
إنّي مؤمنٌ برسالة التَّوحيد بين شفاهنا
لكنَّني ملقى على ظلِّي قتيلا في قتيلْ
فلتغتنمْ هي لحظتي الزَّرقاء
ولتمسكْ بمفتاح التَّلاشي
قبل إطفاء الزَّوارق في البحارِ
وقبيل إسدال السِّتارِ على بروق المستحيل.
... ...
جاءتكَ من سهلَيْن يلتقيان عند الماءِ
يبتكران غزلاناً لعشّاقٍ
وأحصنةً لفرسان الشَّبقْ
وأفاكَ من يدها ضبابٌ
بين نهديها سرابٌ
في تلفُّتها قَلَقْ

هل في القصائد ذقتَ طعمَ حضورها
كنساءِ بابلَ حينَ يُسْندن الفضاءَ
على كؤوس نبيذهنَّ،
ويغتسلنَ بمعبدِ القمر المقدَّسِ،
ثمَّ يرشقْنَ المياهَ السَّرمديَّةَ من أصابعهنَّ
نحو بقيّة العُبَّادِ في المحرابِ،
يشعلن الشّموع من انفلات الصَّدرِ
عن وثنيين عصفورَيْن ضلِّيلين ما أشهى وأدهى
هل قلتَ عنها:
في جرّةٍ مشوَّيةٍ برحيقِ شمسٍ قَدْ تراها؟
أو بكاءِ حمامةٍ أحيَتْ ضريحَ العشقِ
لمَّا هلَّ ماءُ الخَلْقِ منها؟
لا تروِ عن أسطورة نبأً،
وصدّقْ أنها الأولى،
وفوق حذائها ضَعْ نجمتين،
وراقبِ الطّرقَ البعيدةَ كيف تدنو من خطاها
... شكراً لأخطاءِ الطَّبيعة، فهي أجملُ،
وهي أصدَقُ مَنْ ينبّئُ عن رؤاها
خذها.. وقد خَتَمَ اللَّهيبُ جذورها
قل باسم أهل العشقِ في صحفِ النّبيَّاتِ العتيقاتِ،
افرحي وتهلَّلي
طوبى لمَنْزلةٍ تليقُ بوجهكِ الماسيِّ
يا امرأةً تسافرُ . وهي نائمةٌ . إلى جزر الأريج
وتشعل النهرين في قدحٍ مزيجٍ
من غيوم الياسمينِ
ومن خرافاتِ اليقينْ
طوبى، افرحي وتهلَّلي
فلكِ المنازلُ كلُّها حتَّى ولو لمْ يَبْقَ لي
غيرُ الرَّدى من منزلِ...
... ...
في غيهبِ امرأةٍ دخلتُ
في البدءِ كان النّخلُ منتشراً على أطرافها
فشممتُ شمساً تستفيقُ على صباح الوردِ...
واقتربَ النَّدى من نخلةٍ
كنتُ احترقتُ بها زمانَ الوصل
عاينتُ الفضاءَ بفَيْضِهِ
فرأيتُ مهوى العاشقينَ على يميني
وضفافَ "دجلَة" عن شمالي
قلتُ: لو وضعوا جهنَّمَ في يدي
ما تبتُ عن رَفْعِ العراقِ على جبيني
فهو المباركُ منذ أعيادِ الحصاد إلى جنازات الرَّمادِ
هو المشيَّدُ من أنينِ العاشقاتِ
المستديرُ على هواهُ،
هو الكبيرُ بضعفِهِ، بعيداً في دهورٍ من زهورٍ،
قل هو الغلاّبُ باسم النَّهرِ،

باسم الجنَّةِ العلياءِ في برج القصيدَةْ.
أرضٌ مقدَّسةٌ/ مدَّنسةٌ،
فيا مَنْ قد رأيتم
افقأوا أحداقكَمُ قبل انهيار الجنَّتينْ
ودعوا لـ"دجلةَ" ضفَّتين فقطْ
سينشئُ منهما بابَ الوجودِ
مُدّوا لساحرة قليلاً من يد الذّكرى،
وبعضاً من زخارف قبّة الرّؤيا،
امنحوها ركعتين على مقام صبا
اغسلوها بالشَّذى والـ"مرحبا"
ولترفعوا
قبل اخضرارِ الدَّمْعِ في شريانها
قمراً لتبلغَ ذاتها
وأقولُ عنها إنها كلماتُ قاموسٍ جديدِ
وأقولُ باسم يدٍ تعانقُني سأسجد للنَّشيدِ
وأخطّ في كأس الضّياءِ غناءَها الشفَّافَ،
مفتوحاً على أقصى الحدودِ
لأقول من فرطِ الولوع:
تلِفْتُ فيكِ
وعدتُ من بستان أنهاري معلَّقةً على صخرٍ هزيلٍ،
قلتُ: طوبى يا مقرِّبتي من الرَّحمنِ...
فارتدَّ الصَّدى:
طوبى لبُعدكَ يا بعيدي...
... ...

خرجتْ،
يحقّ لها الخروجُ من المنامِ،
إلى مقاعد نزهةٍ في الفجرِ،
تدهشُ نفسُها من نفسها لجمال مطلعِها،
وترعى في اللّقاءِ ظهيرةً،
وتشقّ ليلاً نحو نهرين استوائيَّين ألهو فيهما،
وأضيعُ في صنَّارة العرفان
تسحبني اللَّطائفُ من سحيقِ النَّأْي
ترشقُ في مسامي ما يطيبُ من اللَّغَةْ
تتفتَّحُ الأوقاتُ فوق ذراعها
ونفرّ من قيظٍ إلى كأس...
أأقرأُ فأْلَها في قعر فنجانٍ تداعى
واستوى كفؤادِ أغنيتي؟...
... سلامُ اللَّه يا صيفاً عليها
وليس عليكَ يا صيفُ السَّلامُ
تحلّ بكلّ أبهّةٍ وتنسى
بأنّي عشقُها النَّامي، وأنيِّ
إذا سكتَ اللَّظى سال الكلامُ
وأنسى في أصابعها جهاتي
ويبقى من مسافاتي الأمامُ
لها نسبٌ إلى جدّ التَّجلِّي
ولي بعد الصَّدى اسمٌ مستهامُ
نقلتُ لها الحدائقَ في ثيابي
فطَّيبها بنكهته الخزامُ

صَففْتُ لها أئمَّةَ عاشقيها
لعلِّي قبل نشوتهم إمامُ
فناولني الإلهُ كنوزَ فتحٍ
وقالتْ نخلةٌ علِقَتْ بأخرى:
هوى "بغدادَ" تشرحُهُ "الشَّآمُ".
... ...
خرَجَتْ، مخَّمرةً،
وليلُ الكحل يكشف بينَنا
ما عتَّمَتْه الأغنياتْ
وعرجْتُ من أعتابها حتَّى بلغتُ كأنْ تقولَ:
وصلتُ بابَ الله...
لكنَّ الحقيقةَ أنَّنا كنَّا تسلَّقنا مدارج قاسيونْ
قل إن كهلَ الحكمةِ البيضاءَ سلَّم ثوبَهُ
وعصاه للطِّفل . الجنونْ
لمَّا تجلَّى الظَّبيُ في مشكاةِ حضرتِهِ
وحنَّ وأنَّ،
فاتَّشَحَتْ عذارى، وانتمَيْنَ لمسكِهِ
المكنونِ في بال الأبَدْ
سطَع الإلهُ على "دمشقَ"،
تمايلَ النسَّاكُ في أعلى العريشِ من الطَّربْ
روح النّساء تجسَّدتْ عطراً يصفّقُ
والهواءُ تدافَعَتْ خصلاته عنباً عَنبْ
والصَّوتُ من بدوّيةٍ عرّى الحنينَ
وزفَّ للياقوتِ عذراءَ الذَّهَبْ
و"دمشقُ" جوهَرَةٌ،
شعاعٌ لؤلئيٌّ مرَّ قربَ الفاتحينَ
وأبجديّات الحِقَبْ
يا مالَ ليل الشَّام يا مالي
ويا كنزي وأحمالي
وحالي صار بلبالاً على حالي...
... لذيذٌ أن يكونَ العمرُ قفزةَ نجمةٍ
من صخرةٍ حتّى انحدارٍ غامضٍ في اللاّ وجودِ
وكم شهيٌّ أنَّ رئْماً بابليَّاً صادنا
واقتادنا لظلال مشهدِهِ
فصلَّينا صلاة الخُضْرَةِ الشَّهَّاءِ،
وانتبهَ الشّيوخُ المنتشون من الجلالِ
إلى قدومِ "أبي نواسْ"
للشَّيخ "محيي الدِّين" وانصهرا بنار المطلقِ
المأخوذ بالتَّحديقِ في جسدٍ تحوَّلَ حَقْلَ ماسْ
يا سائقَ الأقداحِ تطويني البوادي
يا أزرقَ الشَّهقاتِ قل:
ما آخرُ الأنباءِ عن أرضِ السَّوادِ؟
فهناكَ قد أودعتُ ظبياً عند منعطف "الرَّشيدِ"
وأنتَ تذهَبُ باتِّجاه مقام "كاظمَ" في المساءِ
لعلَّ "دجلَةَ" لم يزل ثملاً
وحانوتَ النَّشاوى لم تغادرْه أباريقُ الودادِ
"يا زارع الرَّيحان حول خيامهم"
ما يفعلُ الرَّيحان إن شالَتْ قبيلتُهُمْ؟
ولم أبصرْ سوى طللِ الرّمادِ؟

الحبّ إنجيلي وقرآني،
وأنَّى ركبُهُ سار اتَّجهتُ،
فخذ يدي يا شيخُ وانقُلْني من العَثَرَاتِ،
والطّاعونُ أرداني،
فحمِّلْني سلامك نحو مجهولٍ
أحمّلْكَ البنفسجَ كلَّه
واشهَدْ بأني عن هواها لا أريمْ
واشهد بأنّي نسمةٌ هفهافةٌ
تنسابُ من تلقاءِ "كاظمةٍ"، عَدَتْ نحو العقيقِ "بزمزمٍ".
اشربْ إذاً يا شاعر الرّحلاتِ
واجعلْ من ثرى "بغدادَ" نشواناً نديمْ
اثمَلْ وكن شبحاً شهيداً
وهو يسلُكُ
راعشا
وكن الصَّريعَ على نجيعٍ شفَّ
حتَّى أقمَرَتْ أرضٌ
وجدَّدَ جذرَهُ نخلٌ قديمْ
عانقتُ روح التَّمر في أعذاقها
وصعدتُ، حتَّى الرِّيحُ رقَّتْ مخملاَ
وسمعتُ فَوْحَ العطرِ في جسدٍ يقولُ: نَعَمْ
فيُردفُ ليلُ أعماقي: بلى
حتَّى سُفِحت مع الرَّحيق مجندلا
وعرفتُ ألاَّ فرقَ . في شطْح اللَّظى .

مابين جنَّاتِ النَّعيمِ وبين جنَّات الجحيمْ...
... ...
يا قيسُ يا شيخ السّنينْ
ماذا فعلتَ بنا؟
أغادرتَ الدِّيار لتشتهي ليلي سواكْ؟..
أقتلتَها بيديكَ حتَّى
لم تعدْ تصحو يداكْ؟..
يا قيسُ لو قابلتَني في أيِّ حيٍّ،
كنْ رحيماً بي،
فما ليلى ملاكْ
واسكن قصيدتَنا،
سنصنعُ أسْرةً لجنوننا
ونعيدُ من ضوضائهِ وَتَرَ النَّدى
يا قيسُ يا صِنْوي، لقد وسعَ المدى
فاحمل فضاءَكَ واسترحْ في ظلّنا
فإذا تعبتَ،
اقرأ علينا من وصيّتكَ الجديدةِ
واجتنْب دربَ الهلاكْ
يا قيسُ،
نحنُ القادمين من الحرائقِ
لم نجدْ إلاَّ
صداكْ...

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

القصة القصيرة

في الأردن

واكب الحركة الأدبية الأردنية خلال السنوات العشرين الماضية، جملة التطورات التي شهدتها الحياة الثقافية العربية والعالمية، فانعكست معطياتها على مختلف الأجناس الأدبية، وفي مقدمتها القصة القصيرة، التي ساهم في دفعها خطوات سريعة ومتقدمة إلى الأمام، كوكبة من كتاب القصة الذين ظهروا إبان هذه الحقبة، بالإضافة إلى زملائهم الذين حملوا راية الإبداع الأدبي الملتزم سواء في النصف الأول من القرن العشرين، أو في النصف الثاني منه، وبالتالي كان من الصعب على الباحث الفصل بين فن القصة قبل عام 1980 وبعده، غير أن ذلك لن يحول دون التوقف عند أبرز سمات هذا الفن، التي ساهم في رسم أبرز معالمها جيل جديد من كتاب القصة، الذين ظهرت مجموعاتهم القصصية وعرف القراء أسماءهم لأول مرة بعد ذلك العام، دون الانتقاص من دور جيل السبعينات وما قبله في إثراء فن القصة إبان السنوات العشرين الماضية، حيث ما زالت قصصهم تحظى باهتمام النقاد، وتساهم في إبراز الوجه المشرق للقصة العربية، مؤكدين قبل الغوص في التفاصيل، إن كتاب القصة القصيرة في الأردن قد عكسوا في قصصهم إبان هذه الحقبة، سلسلة من الأحداث الكبيرة المؤثرة، والتي يأتي في مقدمتها: الغزو الإسرائيلي للبنان عام 1982، الحرب العراقية الإيرانية، الانتفاضة، التحوُّل الديمقراطي، حرب الخليج، المسيرة السلمية، وفيما يلي أبرز سمات قصص العقدين الماضيين في الأردن، مع ذكر أسماء مبدعيها وعناوين مجموعاتهم القصصية:

الحداثة

شارك كتاب القصة الأردنية القصيرة إبان هذه الفترة في إثراء الحوار الدائر حول الحداثة باعتبارها حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة، وطبقوا في قصصهم سماتها الإيجابية وهي:

. **الديمومة** التي تعني أن يعيش الشعور زمن الموضوع، بحيث يتماهى زمن الموضوع على زمن الشعور في وحدة واحدة.

- **التنبؤ** الذي يدفع لرؤية ما لم يوجد بعد، بل يُفهم كشيء ما سيوجد إن عاجلاً أو آجلاً، الرؤية التي تدفع بالمبدع إلى السير نحو الطرق غير المعروفة لديه.

- **الخلق**: وهو إنتاج شيء جديد مختلف بطريقة مطلقة عن بقية الأشياء، وهو يأتي بالمفاجئ والمباغت والمطلق واللامشروط، وهو يكون من الممكن الذي يمكن أن يصبح عينياً، فهو خروج وانكشاف الجزء من الممكن بواسطة الوعي.

. **التصوُّر**: وهو حركة يتم بها الاستدلال والتحجيج والتشبيه والتفتيت والتجميع وإعادة التجميع والتأليف:

ومن أبرز الكتاب الذين انعكست السمات الإيجابية للحداثة في قصصهم:

جواهر رفايعة في مجموعتيها القصصيتين: الغجر والصبية 1993 أكثر مما أحتمل 1996، وجميلة عمايرة في مجموعتيها: صرخة البياض 1993 سيدة الخريف 1999، ومحمد سناجلة في مجموعته وجوه العروس السبعة 1995، ورمضان رواشدة في مجموعتيه: انتفاضة وقصص أخرى 1989 وتلك الليلة 1995، وإنصاف قلعجي في مجموعتيها: للحزن بقايا فرح 1987 ورعش المدينة 1990، ومحمد خروب في مجموعته في زمن الفصل 1991.

وكنموذج على استيعاب كتاب القصة لبعض السمات الإيجابية للحداثة في قصصهم، نقدم جزءاً من مقطع من قصة (اسق العطاش) للقاصة إنصاف قلعجي المنشورة في مجموعتها القصصية (رعش المدينة) والتي قسمتها إلى 4 مقاطع: (الزمن يتحرك، قوى خفية تحرك الزمن، ينبثق الكون، خلايا مجهولة تتوالد (لعلها التاريخ) من تقاطع خط الزمن السائر من غير منبع إلى غير مصب. وخط الكون المنبثق إلى أعلى في زاوية قائمة سرعان ما تزول. الخلايا تتفشى وتترك شيئاً كالجماجم على حافتي نهر الزمان. يبقى الزمن رغم كل الشوائب صافياً. يسير الزمن ويزيل عن كاهله كل الحمولات التي خلفها التاريخ القذر. خلايا مجهولة تنبض بالنشيد. قوى تحارب ولكن ليست كمرض الإيدز. هم فاغروا الأشداق ضد الزمن الجائع اللائب. خلايا تهجم على القبور. موكب الحريق يقترب. يدخل من سياج الحديقة. فوق الشوك. فوق الدم. الحريق يسحبهم. لكنهم رافعو الهامات والقامات. ترى رؤوسهم كأنها السحب الداكنة السائرة مع قمم الجبال البعيدة).

التداخل بين الأنواع الأدبية

شهدت الساحة الأدبية الأردنية في الآونة الأخيرة قصصاً تمزج بين فن القصة والفنون الأدبية الأخرى، قصص تسترجع عبق التاريخ وتمزجه بروح الإنسان في حاضرها ومستقبلها الذي تستشرفه، وتحدث نقلة خطيرة في فن القصة التقليدي الذي كان يتكئ على الصعود والهبوط، بدلاً من الانطلاق من الصفر إلى قمة الهرم وذروته، ومن أبرز الكتاب الذين أبدعوا على هذا الصعيد:

د. سليمان الطراونة في مجموعته: مقامات التحولات 1995، رفقة دودين في مجموعتها قلق مشروع 1991، سعود قبيلات في مجموعتيه: في البدء ثم في البدء أيضاً 1981 مشي 1994، وزياد بركات في مجموعته سفر قصير إلى آخر الأرض 1993.

يقول الدكتور سليمان الطراونة في مقدمة مجموعته القصصية مقامات التحولات: (هذه المجموعة المقامية شبه القصصية مصابة بحمى الاستماتة لأن تكون مجموعة ملاحم متراكبة، ذات مذاق شعري مقامي كهنوتي رؤيوي أسطوري، لذا أخذت هذه المجموعة النصية بالتركيز المفرط، وبالفقرات الجامحة، زمانياً ومكانياً وحضارياً، فهي تفاريق مجتمعة، ومجموعة متفرقة، فتباريح المشترك لا تبارحها، وتشعب

المختلف منبت في شعبها الهوائية، فكل مقامة تكاد ألا تكون ألا تفارق أجزاءها ليست جزءاً من ذاتها ظاهرياً) ويضيف: (فالتناص المحموم بحرب الخليج، وإرهاصات محادثات السلام ليس مجرد نثارة لشتى معارف الحضارة، وإنما صرخة مشبعة بالاستجارة من الضياع في معمعان النشارة المتناثرة... فالنصوص السامية والعربية والإسلامية والمسيحية واليهودية والعالمية، الأدبية والأسطورية والتاريخية والدينية، المنصوص عليها وغير المنصوص عليها هنا، تسكن في نخاع هذه المجموعة النصية).

المشاهد واللقطات السينمائية

ضمن رغباتهم الجامحة في إحدى نقلات موضوعية وجمالية في قصصهم، لجأ عدد من كتاب القصة القصيرة في الأردن إبان العقدين الماضيين للكتابة القصصية ضمن أسلوب جديد غير مسبوق، يتمثل في إسقاط بعض العناصر الخاصة بفن السينما على بعض المشاهد والوقائع الحياتية التي يعكسونها في قصصهم، ويعود سر نجاحهم إلى خوضهم في تجارب كتابة النصوص الدرامية والسيناريو لعدد من الأفلام والمسلسلات والسهرات التلفزيونية، ومن أبرز الكتاب الذين انعكست المشاهد واللقطات السينمائية في قصصهم:

يوسف يوسف في مجموعته: الطائر المفقود 1985، بسمة النسور في مجموعتيها: نحو الوراء 1991 اعتياد الأشياء 1994، صباح المدني في مجموعتها: سهرة على شرفة القلق 1997، عدنان مدانات في مجموعته: العمر الجميل 1997، محمد طملية في مجموعاته: جولة العرق 1980الخيبة 1981 ملاحظات حول قضية أساسية 1981 المتحمسون الأوغاد 1986، عباس أرناءوط في مجموعته: الماء وركض 1995، عزمي خميس في مجموعته: جلبة في الممر 1995.

وكنموذج على هذه المشاهد واللقطات الدرامية في الأعمال القصصية الأردنية، نتوقف عند هذا المقطع من قصة (مشاهد من حياة إشارة مرور) للقاص عدنان مدانات المنشورة في مجموعته القصصية (العمر الجميل) والتي قسمها إلى (6) مقاطع حيث جاء في الأول منها: (تتوقف السيارة عند إشارة مرور شارع المحطة. الوقت ظهراً والازدحام على أشده. يندفع أحد الباعة الصغار نحو السائق ليبيعه العلكة. يشيح السائق بوجهه نحو اليمين متجاهلاً دعوات الفتى له ولأولاده بالخير. على الرصيف المقابل توجد صيدلية وقرب مدخلها ميزان لاستخدام العموم. يلفت انتباه السائق رجلان يتناقشان بانفعال قرب الميزان. بيد أحدهما جنزير مربوط به قرد صغير. القرد ملهي باللعب على الميزان، يتسلقه ثم يقفز ويكرر العملية. يسمع السائق صرخة فرحة من الفتى البائع على يساره يتلفت نحوه فيراه وقد اندفع جذلاً، مبتعداً عن السيارة ووقف قرب القرد يراقبه بفرح)

اللوحات القصصية

مارس بعض كتاب القصة القصيرة في الأردن الفن التشكيلي، فانعكس عطاؤه على قصصهم فتناولوا أحداثاً ممزوجة بشكل غير طبيعي، وكان طموحهم أن يعيدوا ترتيبها وتسلسلها بشكل منطقي يوازي ما هو معروف ومألوف في واقعنا، وخير من يمثل ذلك القاص والفنان التشكيلي محمد الجالوس في مجموعته القصصية (ذاكرة رصيف) الصادرة عام 1984 حيث جاء في قصته: (شيء مما قاله الرجل): (ارتجفت في يدي الفرشاة، كمية الألوان التي اندلقت فوق القطعة القماشية توزعت ظلالاً ساكنة للكتل المتراصة في

وسط اللوحة، المساحة ما زالت غامقة، مزيج من التدرجات اللونية القاتمة، وخطوط متشابكة بأشكال شاقولية تتبعثر في الزوايا، ضغطت على الفرشاة أكثر وحركتها باتجاهات مختلفة، تتداخل التدرجات وتختفي في الكتل فوضى الألوان).

ومن أبرز الكتاب الذي تتضح اللوحات القصصية في مجموعاتهم:

زهيرة زقطان في مجموعتها: أوراق غزالة 1986، ليلى الأطرش في مجموعتها يوم عادي 1998، وليم هلسة في مجموعتيه: الجدران المثقوبة 1981، الرحيل إلى الداخل 1997.

الميثولوجيا

استوعب كتاب القصة القصيرة في الأردن في مجموعاتهم القصصية التي ظهرت في السنوات العشرين الماضية، كماً هائلاً من المخزون الأسطوري، فأعادوا توظيفه وتشكيله وبناءه وتفكيكه، بشكل أضفى عليه دلالات معاصرة دون أن يأسرهم سحر الأسطورة، أو المكان أو الزمان الذي ظهرت فيه والكيفية التي تم تقديمها به، ودون أن يؤثر ذلك على النسيج القصصي عندهم، فهم يكتبون بوعي، يسيطرون من خلاله على المواقف الميثولوجية ويضفون عليها من روحهم المعاصرة، ومن أبرز كتاب القصة الذي انعكس ذلك في قصصهم:

مفلح العدوان في مجموعتيه: الدواج 1995، الرحى 1997، محمد طحمير في مجموعته: أواكس 1998، محمد خليل في مجموعته: ذات مساء في المدينة 1986 نبيل عبد الكريم في مجموعته: الصور الجميلة 1996.

يقول القاص مفلح العدوان في أحد مقاطع قصته (سفر الدوَّاج) المنشورة في مجموعته القصصية (الدواج) الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق، والتي قسمها إلى (13) مقطع:

في ذاكرة العجائز...

حيث مشجب التاريخ، ومستودع التراث، يعيش الدواج بائعاً متجولاً...

يحمل البضائع بين القرى حيناً على دابته، وأحياناً أخرى يحملها (بقجة) على ظهره دون تعب.. ومنها ينقل الأخبار والرسائل.

أما هنا..

فيعود الدوَّاج فينيقاً...

وتُبعث عنقاء التراب عذراء كما كانت أول مرة...

ويلكز القرى بعصاه لتصحو مرة أخرى...

ثم يدوج... يدور...

ويمسح السناج عن الذرة ليوقظ الفجر...

فيتململ التراب.

القصة التسجيلية

وخاض بعض كتاب القصة المحليين خلال السنوات 1980 – 1999 غمار هذا النوع من القصص التي لا تعني الكتابة الإنشائية أو الخواطر والوجدانيات العابرة بقدر ما تعني الجديد، والإبداع في إطار المعروف والمألوف، مما يضمن للكاتب مقداراً من الحركة والحيوية في أثناء التعبير عن وقع الوجود على وجدانه، وقد شاع هذا النص من القصص لدى عدد من كتاب القصة الصحفيين ومنهم:

إبراهيم جابر في مجموعته: وجه واحد للمدينة 1996، طلعت شناعة في مجموعته:

حارة الياسمينة 1995، مصطفى صالح في مجموعته: الجراد، محمد مشه في مجموعاته: حبك قدري1984 همسة في زمن الضجيج 1989 الولد الذي غاب 1995، وليد البدوي في مجموعته: في الجانب الآخر 1984، فواز الحموري في مجموعته: حيث لا يوجد ضجيج 1996.

وكنموذج على هذا النمط، نقتطف بعض ما ورد في المقطع الأول من قصة (الركض تحت أزيز الرصاص) للقاص طلعت شناعة المنشورة في مجموعته القصصية (حارة الياسمينة) الصادرة عن وزارة الثقافة في عمان والتي قسمها إلى (4) مقاطع:

(لم أنم ليلة أمس

ظلت عيناي تبحلقان في شاشة التلفاز الجامدة. زوجتي لم تحتمل مناظر القتل التي يقوم بها الجنود المتوحشون.

قالت: لماذا يعرضون مثل هذه الأفلام.

ثم تركتني أتابع الأحداث وحدي

كان ثمة صوت يشبه أزيز الرصاص يخترق جدران البيت. رأسي حسبته قنبلة معدة للانفجار.

ولم أوقظ زوجتي. وعلى وجه الدقة، لم أجرؤ على فعل ذلك.

فالمجنون وحده من يُنهض امرأته من سباتها ليحدثها عن أشياء تلوح له.

لكن الصوت ظل يدق جمجمتي وبشراسة طوال الساعات المظلمة. قمت إلى المطبخ فكرت بكوب الماء البارد. قلت: لعله يخفف غليان الجسد.

تراءت لي أعقاب الطلقات النحاسية بين الأطباق والملاعق. وبرزت لي السكين مسنونة وحادة.

القصة السيكولوجية

وأبدع عدد من كتاب القصة الأردنية قصصاً تمتاز بسعيها الدائم من أجل رسم خواطر الإنسان الداخلية، وكانت قصصهم تشبه آلة التصوير التي تلقي المشاهد للمتلقين، مما خفي عنهم أو غاب عن أبصارهم.

ومن أبرز كتاب القصة الذين كتبوا ضمن هذا النمط من القصص:

سمير نصار في مجموعتيه: تموجات ملتهبة 1989 وقال الطائر الذبيح لا 1996، نازك ضمرة في مجموعتيه: لوحة وجدار 1994 شمس في المقهى 1996، تغريد قنديل في مجموعتيها أرملة الفرح 1995 غادة البحر 1997، محمد جميل خضر في مجموعته: كانون الثالث 1995، وعائشة الرزام في مجموعتيها: الأسير 1984 إلى فلسطين 1991.

يقول القاص نازك ضمرة في قصته التي تحمل عنوان (نكتة) المنشورة ضمن مجموعته القصصية (شمس في المقهى) الصادرة عن وزارة الثقافة في عمان: (مللت الوحدة والحياة المرفهة المتكررة، هدوء وسلام، حدائق وأعناب، و ليس إلا الاسترخاء والتنقل الحر من موقع إلى آخر، لكن كل من رأيت ينأى بنفسه، ولا يريد أن يكلمه أحد.

مللت الرقابة، أخذت إجازة لأعود هنا، فهل تقبل أن أصحبك معي إذا سمح لنا الحارس؟!....

. تعرفين أنني أختلف عنك وعن منهجك، اعتدت على حياة الصراع والعنف، القوة والأخطاء.

ـ أريدك أن ترافقني للجنة..! ألا تريد الجنة؟!.. ألا تتمنى مباهجها؟ سنشكل ثنائياً فريداً، وأنت تعرف أحاسيسي نحوك، واستعدادي لفهمك، وتوقي لمواقفك وجنونك سأكون دليلك هناك!!..

الاسترجاع المزجي

يستخدم الاسترجاع في القصة عادة لتفسير مسار الحدث، ويكون في الافتتاحية، أو عند ظهور شخصية جديدة في القصة للتعرف على ما فيها وعلى طبيعة علاقاتها بالشخصيات الأخرى... وقد مارس كتاب القصة الأردنية الكتابة القصصية التي تمزج بين الاسترجاع الداخلي الذي يعود إلى الماضي في إطار السياق النصي، أي ما يلحق لبداية النص، والاسترجاع الخارجي الذي يسبق بداية النص، ومن أبرز الكتاب الذين استخدموا هذا الاسترجاع المزجي في قصصهم:

جمعة شنب في مجموعاته: للأرض جاذبية أخرى 19980، وغنام غنام في مجموعتيه: قف للتفتيش 1987 من يخاف 1988، ومحمد القواسمة في مجموعته: التوقيع 1992، وأحمد النعيمي في مجموعته: خطوة أخرة 1996، وأميمة الناصر في مجموعتها: أرجو ألا يتأخر الرد 1994.

يقول القاص أحمد النعيمي في قصته (أثر) المنشورة ضمن مجموعته (الوسيط والمعمعة) الصادرة عن دار الينابيع للنشر والتوزيع في عمان:

(من يعرف قيمة الآثار، يعرف معنى أن يترك أثراً، وأحياناً لا يُشترط في الأثر الذي يتركه الإنسان أن يكون إيجابياً، فالأثر هو الأثر، سواء أكان آلة حربية تُستخدم لقمع الآخر، واحتلاله، أم تمثالاً مثل عشتروت يرمز إلى الحب والعطاء والجمال... بل إن أكثر الآثار التي تركها الإنسان كانت أدوات ليس للخير فيها نصيب كبير، فمن النبال والسهام، والرمح والترس والسيف إلى البندقية والمسد، ومن المنجنيق إلى المدفع والدبابة والصاروخ... ولأني أعرف قيمة الأثر، فإني أحاول الآن أن أترك هذه الأوراق خلفي... غيابي سيكون طويلاً.. طويلاً جداً.. وربما يقبضون علي أو أموت فلا أعود أبداً... وهذه الأوراق قد تكون آخر آثاري، ولعلي بذلك أحاول أن أفعل مثلما فعل أفلاطون وأرسطو حين تركا على هذه الأرض ما يذكر الناس بهما إلى آخر الزمان... وليس مهماً أن ما قدمته كان سلبياً، وما قدماه كان إيجابياً، فالأثر هو الأثر.

الزمن الدائري

تجاوزت بعض القصص الأردنية في الآونة الأخيرة الزمن التاريخي الذي يمثل ذاكرة البشرية ويسقط خبرة الإنسان على خط الزمن العام بثوابته وقياساته، كما تجاوزت الزمن الكوني الذي تميز

بخاصية التكرار اللانهائية، ودخل في إطار المفهوم الدائري للزمن، وركزت هذه القصص على الزمن النفسي الذي لا يخضع لمعايير خارجية، أو مقاييس موضوعية، حيث تتداخل الأزمنة في وعي الشخصية وتتدفق كنهر، ويكون المونولوج إطاراً تتداخل فيه عناصر الزمن، والصور والرموز والاستعارات لتصوير الذات في تفاعلاتها معه.

ومن أبرز كتاب القصة الذين أبدعوا على هذا الصعيد:

ماجد شاهين في مجموعته: أجراس 1997، وسمير الشريف في مجموعته: الزئير بصوت مجروح 1994، وصالح القاسم في مجموعته: بابا والبطيخ 1993، وحسين العمري في مجموعته: الشواطئ المقهورة 1997.

يقول القاص ماجد شاهين في المقطع الرابع من قصته (فنجان قهوة) المنشورة في مجموعته القصصية (دوائر القلق) الصادرة عن رابطة الكتاب الأردنيين:

(تبدو أشياؤه مضجرة. كان إحساسه بالأشياء مُراً.. في البيت. في الشارع. في مفردات الصحف وأخبارها. في العمل كذلك.. كانت ابتساماته تنحسر يوماً بعد يوم. لاذ بالصمت حيناً وبالسخرية أحياناً كثيرة.. نغلت صدره الأوقات المتكررة، كانت الأشياء تعيد ذاتها.. اليوم.. النهار.. الليل، كان جميعها صدى لأصوات مكدودة.. يحس أنه مجرد شخص ما، حشرته الأيام في صندوق القلق، أو الانتظار)

الفانتازيا

تضمنت بعض المجموعات القصصية الصادرة إبان الفترة التي تستعرضها هذه الدراسة بعض القصص التي تحمل لواء الثورة المضادة للعقلانية وترفض حدود المنطق العقلي التقليدي، وتنطلق من قيود الحياة اليومية المحدودة، إلى إيحاءات عالم ما فوق الطبيعة المادية، وهي قصص تغلب عليها الضبابية والغربة والتفكك، ويهدف كتابها إلى التعبير عن الفوضى الحضارية والفكرية التي تعم حياتنا المعاصرة، والتي ترفض الاعتراف بالأمور الواقعية التقليدية، ومن أبرز كتاب القصة الذين استخدموا الفانتازيا في قصصهم:

عبد الله الشحام في مجموعتيه القصصيتين: لا أقسم بالشمس 1984 الآله الصندوق 1985، عمار الجنيدي في مجموعته القصصية: الموناليزا تلبس الحجاب 1998، سعيد الخواجا في مجموعته القصصية (اللافتة) 1996، هاني الطيطي في مجموعته (ثلاثية.. الوقت.. ص) 1994

يقول القاص عبد الله الشحام في مجموعته القصصية (لا أقسم بالشمس) الصادرة عن دار الكرمل للنشر والتوزيع في عمان، ضمن قصته (مدخلة في رأس عصفور):

(آخر ما سمعته: أن امرأة افتقدت ابنها فلم يعد. انتظرت أسبوعاً ولم يعد. أخبرت الشرطة ولم يعد. كان ابنها معلقاًفي دُكَّان الجزارين في كُلاَّبٍ حديدي، وقد اختفت ملامحه البشرية تماماً. وبيع الابن للناس كأي خروف طازج من المسلخ. وماتت الأم حزناً على ابنها. فلم يدفنوها، باعوها لعمي، فعلقها في الدكان، وباعها على أنها لحم مستورد).

تطويع اللغة

مارست بعض القصص الأردنية الاحتيال على لغة العشاق، بكل ما تتمتع به من شفافية وتشويق ودغدغة للعواطف، فلوت عنقها لتستجيب للدفق القصصي المنساب بحرية، حيث لا يعكر صفوه أي تكلف، والمندفع بقوة، بحيث لا يخدش كبرياءه أي تصنُّع، اتضح ذلك في قصص كل من: حنان بيروتي في مجموعتها: الإشارة حمراء دائماً 1993، تيسير ابو ارشيد في مجموعته: الضوضاء 1995، وليد سليمان في مجموعته: على سور المحطة 1997، منيرة شريح في مجموعتها: لحظة انتباه 1989، سهير التل في مجموعتها: العيد يأتي سراً، حزامة حبايب في مجموعاتها القصصية: الرجل الذي يتكرر 1992 التفاحات البعيدة 1994، شكل للغياب 1997، خلود جرادة في مجموعتها: للمدينة وجه آخر.

تقول القاصة حنان بيروتي في قصتها التي تحمل عنوان (نبض واحتضار) المنشورة في مجموعتها القصصة: (الإشارة حمراء دائماً) الصادرة عن دار الينابيع للنشر والتوزيع في عمان:

(أمي توقظ في خوفاً يخبو مع تفتح الشباب في جسدي، وجوه تقرع بابي، الصور تحاصرني، أتراجع.. حواسي فأر حذر يتلصص، ألتصق بالجدار، إنسان مبتور الحياة، ثمة همسات، ضحكات مكتومة، أتعملق مارداً من عطش ووجع، أتسرب.. أفصل جسديهما بقسوة.. ثمة ظل لرجل ما، يرقبني باسماً، فاتحاً ذراعيه، ظلال أرجوانية مبهورة تصبغ المكان، تموج اللحظات، تحاصرني شهقات أمي المكتومة، تستطيل جداراً، صراخ أبي يشظيني، عبثاً ألم نفسي لأرحل إليه، أتكئ عليه غربة العمر، تنغرس الصور من الداخل أقف مرتعبة يتلاشى هو ببطء وألم، وأنا مبتورة الأطراف، أرقبه، يغيب، وحيدة، وحيدة، في غرفة يتيمة).

التجريب

رغم مرور أكثر من أربعين عاماً على بدايات عمليات التجريب التي مارسها كتاب القصة القصيرة في الأردن على فن القصة للوصول إلى نصوص قصصية تحقق تطلعات المبدعين وتشعرهم أن ساحتهم قادرة على إنجاب النصوص القصصية المكتملة موضوعياً وجمالياً والتي توازي في مستوييها الموضوعي والجمالي القصص العربية والعالمية المتقدمة، إلا أن كتاب القصة في الأردن ما زالوا ماضين في عمليات التجريب هذه.. ومن أحدث ما لجأوا إليه إبان عمليات التجريب هذه:

أ- تضمين القصة القصيرة قصصاً مكثفة، علماً بأن القصة لا تحتمل الكثير من الاقتباس، أو التناص، أو التضمين، وقد اتضح ذلك في قصص:

غسان عبد الخالق في مجموعتيه: نقوش البياض 1992 ليالي شهريار 1995، يحيى القيسي في مجموعتيه: الولوج في الزمن الماء 1990 رغبات مشروخة 1997، انتصار عباس في مجموعتها: للشمس جنون آخر 1998، مجدولين أبو الرب في مجموعتها: تشرين لم يزل 1995، منذر رشراش في مجموعتيه: زوربا يقتحم البحر 1996 اختلاط الليل والنهار 1993.

ب- كتابة القصة المكثفة، والتي يطلق عليها اسم "القصة البرقية"، وكانت فيما مضى تسمى الأقصوصة أو الاسكتش، ومن أبرز كتاب هذا النمط من القصص:

سامية العطعوط في مجموعاتها: جدران تمتص الصوت 1986 طقوس أنثى 1990 طربوش موزارت 1998 وكوثر عياد في مجموعتها: رجل في متاهة.

ج- طول النفس، فبعض القصص ذات نفس ملحمي روائي طويل، ولا يقل عدد صفحاتها عن 30، وتتشعب فيها الأزمنة والأمكنة، وتتكاثر الشخصيات، بشكل يكاد يخرجها عن نطاق القصة، اتضح ذلك لدى كل من:

سحر ملص في مجموعاتها: شقائق النعمان 1989، ضجعة النورس 1990، مسكن الصلصال 1995، وأمين عودة في مجموعتيه: تحولات مصطفى جابر 1991 الرنين 1992، وممدوح أبو دلهوم في مجموعاته: ابتسامة خاطئة 1972 اغتيال مدينة 1988، عشاق النهار 1989، أحجار أمية 1995.

محمد المشايخ

□□

قراءات... قراءات... قراءات

وجيه البارودي

من خلال الصحافة

عرفت وجيه البارودي طبيباً قبيل عام 1950، وعرفته شاعراً بعدها بقليل، يوم كنت أعمل محرراً في مجلة النواعير الحموية عام 1952، ولم يكن التحرير في مجلة أو جريدة عملاً عسيراً في تلك الأيام السالفة، كما أن صحافة حماة لم تكن مهنة المتاعب كما يقال عنها، فقد كانت بالنسبة لي عملاً له متعته المؤرقة، وبخاصة عندما أعمد إلى ترتيب موضوعات العدد، أو تصحيح مواده الطباعية الأولى، أو حتى كتابة أسماء المشتركين بالمجلة وعناوينهم، وإرسال أعدادها إلى مركز البريد محمولة على ظهر حمار، لندرة وسائل النقل الداخلي في تلك الأيام.

كان مقر مجلة النواعير في الرابطة الثقافية، وهذه الرابطة هي التجمع الثقافي الوحيد في حماة آنئذ، وتضم رهطاً من أدباء المدينة وشعرائها أمثال بدر الدين الحامد وقدري العمر وعبد الرحمن عياش ومحمود الزعيم وعثمان شققي المسؤول عن المجلة وغيرهم من رجال العلم والأدب والتربية، وكان وجيه البارودي واحداً من هؤلاء الذين تضمهم الرابطة الثقافية. وتحرير المجلة كان مقتصراً على العمل في النهار، أما الليل فقد كان لسهر الأعضاء وسمرهم ولهوهم، وما يرافق ذلك -عادة- من أحاديث شتى حول الأدب والفن والسياسة

والاقتصاد. وتقوم المجلة بنشر أعمال أعضائها من دراسات أدبية واجتماعية وشعر وقصة، وقد أسهم وجيه البـــارودي إســـهاماً فعـــالاً فـــي إغنـــاء المجلـــة شـــعرياً، وازدانـــت صـــفحاتها بقصـــائده الوجدانية والاجتماعية، لأن معظم شعر وجيه في تلك الأيام كان وقفاً على موضوعين اثنين:

أولهما: الغزل بالمرأة والتغني بمفاتنها، ويضم هذا الجانب الغزلي مغامرات وجيه العاطفية بأسلوب حواري جمع بين ومضات الخيال الابتكاري ومفردات الواقع الحسي.

وثانيهما: نقد مجتمع المدينة، وهو مجتمع محافظ.. شديد التمسك بالأصول، وله عاداته وتقاليده، وطقوسه ورموزه وله أدبياته وأخلاقياته الموروثة.

ومن المؤكد أن هذه المواصفات التي اشتمل عليها مجتمع حماة لم ترق لطبيعة الشاعر القادم من الجامعة الأمريكية التي تمثل بقعة غربية في وسط شرقي، فراح الشاعر ينتقد هذا المجتمع بشيء من اللطف حيناً، وألوان من العنف في أكثر الأحايين، ولم يكن شعاره إلا إصلاح ما فسد، وتقويم ما اعوج، وإرساء قواعد مجتمع جديد متطور يأخذ بأسباب الحضارة والتقدم والديمقراطية السليمة، مجتمع لا عدوان فيه أو طغيان، ولا استعباد فيه أو استئثار، مجتمع يقوم على العقل والعلم.

ومثل هذا الطموح الأمثل نحو مجتمع المساواة والعدالة والأمان نجده في قصيدته "إلى العالم الأفضل" التي نشرت أول مرة على صفحات مجلة النواعير، وفيها يبشر بولادة هذا العالم المثالي.. حيث يقول:

ســــيأتي الزمـــــان بإبداعــــــه	**يضـــيء العقـــول ويجلـــو الفنـــون**
فتمشـــي الـــذئاب خـــلال النعـــاج	**فـــــلا خـــــائفون ولا معتـــــدون**
ويســـعى الجميـــع لخيـــر الجميـــع	**فـــــلا معـــــدمون ولا مترفـــــون**
زمـــان يســـود بـــه العـــالمون	**كمـــا ســـاد فـــي عصـــرنا الجـــاهلون**

ولم تكن مجلة النواعير لتبرم بقصائد الشاعر الثائر، بل كانت تقدر له مواقفه التقدمية، وتحترم آراءه الحرة، وتسمح لكل الأفكار الصائبة بالظهور على صفحاتها.. إيماناً منها بحرية التعبير، وانسجاماً مع شعارات الرابطة الثقافية التي كانت ترى المجلة سنداً حقيقياً للنهضة، ومنبراً حراً تتلاقى فيه الأفكار، وتتلاقح فيه الآراء، ومنها ما كان يتجاذب، ومنها ما كان يتنافر، واختلاف الرأي لا يفسد للود قضية، لأن الحرية كانت جناحاً لكل شاعر.. وفضاء لكل كاتب، وهي حق يتمتع به الجميع في ظل القانون السائد.

وإني لأذكر يوم قرأت قصيدة وجيه البارودي "الحمراء" على صفحات مجلة النواعير، فلم أترك المجلة من يدي حتى حفظت القصيدة، وكانت أول قصيدة حفظتها للشاعر البارودي وأنا في ريّق العمر، وما تزال نكهتها الطيبة تتلمظ بها شفتاي على الرغم ما في مطلع القصيدة من غرور واعتداد. قد جاء في مطلعها قوله:

أنـــا ابـــن نفســـي لا أمـــاً حكيـــت ولا	**أبـــاً ولا كـــان لـــي فـــي الـــدهر أكفـــاء**
أهوى فأهوى بما في القلب من سعة	**فـــإن كرهـــت فمعنـــى الكـــره إفنـــاء**

وفيها يقول:

مـررت أمـس علـى العـافين أسـألهم ... مـا تبتغـون.. أجـابوا الخبـز والمـاء

ومـر بـي متـرف يشـكو فقلـت لـه ... ممـا اشـتكيت.. أجـاب العـيش أعبـاء

سـيارتي فقـدت فـي اللـون جـدّتها ... أريـــد أخـــرى لهـــا شـــكل ولألاء

يـا معـدمون أفيقـوا مـن جهـالتكم ... يـا مـن حيـاتكم نـتن وأوبـاء

ويـا أرقـاء عهـد الـرق طـال بكـم ... أمـا أتـاكم عـن التحريـر أنبـاء

قـوم تضـوّر بـالآلاف مـن سـغب ... وحفنـة لهـم فـي العـيش مـا شـاؤوا

لا بـد لـلأرض مـن يـوم تثـور بـه ... والشـمس مـن حنـق فـي الأفـق حمـراء

يـوم يؤسـس فيـه العـدل دولتـه ... مـن بعـد مـا مـرّ دهـر وهـو آراء

وهذا ما دفعني إلى التنويه بها أمام الشاعر السوداني تاج السر الحسن إبان زيارته إلى حماة عام 1969 بدعوة من صديقه الشاعر علي دمر، فطلبت من الدكتور وجيه أن يروي قصيدته "الحمراء" للشاعر الضيف، وقد فعل، مؤكداً أن الثورة لا تستورد، ولا تعبر أفكارها الحدود المحرمة، وإنما تنبع من صميم المجتمع المقهور عندما يحسّ بالظلم والاضطهاد، وينوء بالضغوط التي تكتنفه من كل جانب. وربما كان الإحساس بالظلم من أهم عوامل التغيير والثورة على ما هو فاسد أو بائد. وقد عانى وجيه من ظلم الأقربين والأبعدين على حد سواء، وفي شعره نلمح مياسم هذا الظلم، وهي مياسم كاوية.. لها آثارها في النفس. وقد أشار إليها سهيل عثمان في دراسته القيمة "آخر شياطين الشعر" وأتى عليها جميعاً بالتفصيل والتحليل. ومن يقرأ شعر وجيه سوف يدرك أن هذا الشعر كان وجهاً من وجوه الثورة، وفيه تجسيد لبعض تطلعات الراغبين في التغيير، وهم قلة تعمل بصمت واستحياء، في حين كان شعر وجيه أكثر جرأة واجتراء، فهو لا يخفي إعداده السري والعلني لانقلابه الثوري على المجتمع التقليدي، وهذا يفسر قوله فيما بعد واصفاً نفسه بالساخر الماكر.. عدّو التقاليد.. الغربي روحاً.. الحموي قالباً:

ســـــاخر مـــــاكر عـــــدوّ التقاليـــــد.. يعـــــدّ انقلابـــــه الثوريـــــا

أنـــــا صـــــممتُ مـــــارداً مـــــن ديـــــار الغـــــرب روحـــــاً وقالبـــــاً حمويـــــاً

وشعر وجيه حافل بمفردات الثورة ومصطلحات الثائرين، وقد يضيق الإحصاء عنها لكثرتها.

ولعل من حسنات مجلة النواعير أنها حفظت لنا القسم الأعظم من شعر وجيه، فقد عثرت على قصيدتين لم تردا في ديوانه المطبوع "بيني وبين الغواني"، الأولى بعنوان "ثورة حماة" عام 1954، والثانية "غدر المرأة". ولكن الشاعر الوجيه لم يعترف بهما، لأن الأولى تبرزه لنا شاعراً وطنياً، وهو لا يريد أن يُنعت

بالشاعر الوطني، لأن الشعر الوطني عند وجيه لا قيمة له فنياً واجتماعياً. وقد سبق لي أن أشرت إلى هذه القصيدة في أعقاب صدور كتاب "آخر شياطين الشعر" للصديق الراحل سهيل عثمان، وكنت قد عرضت لهذا الكتاب بالدراسة النقدية، وخلصت منها إلى نتيجة هامة.. وهي: إن وجيه البارودي شاعر سياسي وطني وهو منافس خطير للشاعر البارودي الغزلي المحب، وما زلت متمسكاً بهذا الرأي، ويعزز ذلك ما ورد في ديوانه الأخير "سيد العشاق" من أشعار ذات مضمون سياسي وطني، ولا أرى داعياً للدخول في تفصيلات هذا الجانب، وقد أتعرض له في قابل الأيام.

وربما كان من المفيد أن أذكر بأن الشاعر الوجيه اعترف بقصيدته "ثورة حماة" بعد قراءتي لها أمام الجمهور، وأسرّ لي أن زوجته "أم أسامة" مزقت ديوانه الأول بعد أن أعده للطباعة، ثم أعاد جمعه من جديد، وقد ندّت عنه بعض القصائد، ورغب إليّ أن أرد له القصيدة الضائعة، ففعلت.

أما قصيدته "غدر المرأة" فلم يعترف بنسبتها إليه، وأنكر أنها له، وأرى أن هذا الإنكار له ما يسوّغه، فهو شاعر مغرم بالمرأة، كلفٌ بها أشد الكلف، ودواوينه الثلاثة ملأى بغزلياته ومواجيده عبر عمره الطويل، سواء أكانت هذه المرأة عربية أم ساسانية، شامية أم حلبية، سمراء أم بيضاء، أفرست أم ميادة، عبير الورد أم الياسمين ست الجميع.. فكيف يعترف بقصيدة يتهم فيها المرأة بالجحود والغدر، ويتخلى عن حبه وإخلاصه لها، فيظهر أمام مجتمع النساء عدواً للمرأة..؟ إن البارودي في قصيدته "غدر المرأة" يدعو الرجال إلى الوقوف في وجه المرأة الجاحدة الماكرة التي لا تعرف الوفاء والصدق حسب رأيه، ويطلب معاملتها بالمثل، أي غدر بغدر، والجزاء من جنس العمل. وقد جاء البيت الأخير من القصيدة واضحاً فاضحاً موقفه المعادي للمرأة التي رفضت أن تكون دمية يلهو بها، أو زهرة يمتصّ رحيقها ثم يتركها للذبول. يقول وجيه:

أيها الأوفياء للغدر عودوا ربَّ غدرٍ من كل غدرٍ واقِ

كما حفظت مجلة النواعير مقالات وجيه الطبية التي كان ينشرها بعد وصول أفواج النازحين من فلسطين إلى حماة في أعقاب النكبة عام *1948*، وهي مقالات ذات طابع توجيهي تعليمي، يحض فيها المواطنين على مراعاة القواعد الصحية من جراء الهجرة الجماعية، وما يرافقها عادة من انتقال الأوبئة وانتشار الأمراض. أذكر من هذه المقالات "الحمّى النمشية" و"الحمّى الراجعة" و"حول استعمال البنسلين" و"داء الكزاز".. وغيرها، وكان وجيه في هذه المقالات يحذّر وينذر، ويطالب المسؤولين بتحصين السكان المقيمين والوافدين من الهجمات المرضية المحتملة. وربما كان وجيه الطبيب الوحيد الذي قام بهذه التوعية الصحية على صفحات مجلة النواعير، وهي المقالات النثرية الوحيدة التي وجدتها للشاعر الوجيه في صحافة حماة.

أما المقالات الصحفية مع الدكتور وجيه فلم تأخذ طريقها إلى القارئ إلا عبر جريدة الفداء الحموية والثورة الدمشقية ومجلة الفيصل السعودية وجريدة المجد الأردنية. وهذه المقالات يمكن أن تقدم للباحث مادة وثائقية مفيدة، ولعل أبرزها ما نشره الكاتبان وليد قنباز ورياض محناية على فترات متباعدة، وكلها تدور حول شعر وجيه ماضياً وحاضراً، وموقفه من محاولات التجديد والحداثة الشعرية، كما تضم آراء وجيه في شعر حماة وشعرائها ممن عاصرهم أو جاؤوا من بعده. ومن أراد المزيد فليرجع إلى تلكم المقابلات بوصفها وثائق مضيئة، وهي على الأعم الأغلب تشكل إضافة تساعد الدارسين على استظهار ما يجب معرفته عن وجيه من خلال أقواله المدونة. وتيسّر لهم سبيل الوصول إلى عالمه الفني والنفسي.. والتعرف على دقائق هذا العالم

المدهش الغريب، والطريق لاحبة لمن أراد الزيادة. وفي قصيدتي التأبينية المنشورة في ديواني "من أسفار ابن أيوب" شيء من ذلك.

وهناك عدد من الدراسات الأدبية وقعت عليها في بعض الدوريات السورية والعربية كالأسبوع الأدبي والثقافة الشهرية ومجلة جيش الشعب والفرسان والفداء والنواعير والمجاهد الجزائرية، وللأستاذ وليد قنباز باع غير قصير فيها. وربما كان أكثرها نضوجاً ما قيل يوم تكريمه بمناسبة بلوغه السبعين عاماً، حيث صدر عدد خاص من مجلة الثقافة الشهرية بمبادرة كريمة من الأدب الكبير مدحت عكاش، ويشتمل هذا العدد على ما القي من شعر ونثر.. وما لم يلق. كما أصدرت الأسبوع الأدبي ملفاً خاصاً عن وجيه وشعره. وأقدم من تعرض للشاعر البارودي بالدراسة النقدية هو الأستاذ عبد الرحمن عياش على صفحات مجلة النواعير، وهذه الدراسة على تواضعها جمعت بين التحليل الفني والنفسي. وأشد هذه الدراسات إجحافاً بحق وجيه ما كتبه مصطفى الحدري على صفحات جريدة الفداء، فقد أسرف في حكمه النقدي إسرافاً ظاهراً أخرجه من دائرة الاعتدال المنصف.. إلى دائرة الاعتداء الجائر، والبون شاسع بين الحقد والنقد.

ويمكن أن نضيف إلى هذه الدراسات شهادات معاصريه التي جاءت في مقدمة دواوينه الثلاثة، وأرى أن شهادة بدر الدين الحامد شاعر العاصي أكثرها سطوعاً ونصوعاً، فقد اعترف به شاعراً مجدداً متجدداً وأقر بعبقريته الفياضة.

وإلى جانب هذا وذاك نجد في صحافتنا الأدبية بعض المعارضات الشعرية والقصائد ذات الطابع الإخواني، ولكنها لا تخلو من بوح وجداني، أو موقف فكري، أو رؤية واضحة تجاه الإنسان والحياة والطبيعة، وهي وإن اتسمت بالجد حيناً فقد تتسم بالدعابة في بعض الأحيان.

وأولى هذه القصائد ما جاء على لسان بدر الدين الحامد مهنئاً بزفاف الشاعر الوجيه عام 1933 حيث يقول:

زفّت إليك "أبا العباس" سارحة ... من الظباء ذوات الدل والتيه

وبدر الدين في هذه القصيدة لا ينسى غواني وجيه وأغانيه فيهن، ويراه صورة متكررة عن الشاعر الأموي عمر بن أبي ربيعة.. وقد نفض عنه الأكفان بعد طول البلى، فهو يتنقل مثله من سرب إلى سرب، ومن هذه إلى تلك، يترصد للعذارى.. ويشبب بهنّ، ويبثهنّ غرامه وهيامه، فهو في كل روض يطير، وفي كل درب يسير:

يوماً بـ"فاها" ويوماً بـ"المليك" كما ... شاء الغرام ضلالاً في بواديه

وما "منور" إلا دمية وكفى ... ترمي الفؤاد بلحظيها فترديه

كأنما "عمر" قد عاد بعد بلىً ... يروي علينا حديث الحب من فيه

والثانية قصيدة الشاعر العراقي حافظ جميل التي أرسلها إلى وجيه عام 1944 رداً على رسالة عتاب بعد انقطاع المراسلة زمناً طويلاً. وقد جاء في مطلعها قوله:

عقد الدهر يا وجيه لساني ... فاعفُ عني فقد كفى ما أعاني

أفعتـــــــبٌ إذا كتمتـــــك شــــــوقي وتغنـــــى بــــــه صـــــميم جنـــــاني

ويستعرض حافظ جميل في قصيدته ذكرياته الجميلة مع وجيه البارودي وإبراهيم طوقان، يوم كان اللهو مصاحباً لهم في دنيا الجمال ودنيا الجلال، وأماني الشباب سافرة ومسافرة هنا وهناك، وكأن العمر كله في مهرجان:

أنـــــا ذاك الصـــــديق أجنـــــي لـــــك الـــــود نـــــدياً كأحســـــن الريحـــــان

لـــيس يخبـــو فـــي مجلـــس لـــك ذكـــرٌ أو يفـــيض الحـــديث عـــن "طوقـــان"

إن تفيضـــا نـــدىً بتقـــريظ شـــعري فهـــو مـــن فضـــل بعـــض مـــا تقرضـــان

أنـــــت ألهمتنـــــي.. وأســـــبغ "طوقـــــان" ففـــــي الجيـــــد منكمـــــا طوقـــــان

فـــذر العتـــب يـــا وجيـــه وحـــاذر نـــبش مـــا فـــي الفـــؤاد مـــن أحـــزان

ولعل أروع ما في القصيدة حديثه الممتع عن مجالس اللهو في أحضان طبيعة حماة الخلابة على ضفاف العاصي الساحرة، بين الأشذاء والأنداء، وهدير النواعير وهديل الحمام على أغصانه:

يـــا لـــدنيا العاصـــي ومـــا جمعتنـــا للمعاصـــي بـــه بنـــات الـــدنان

تتهـــاوى ولـــيس ثـــمَّ وســـادٌ غيـــرَ مطلـــول نـــرجس نـــديان

والنـــــواعير هـــــادرات يطـــــارحن هـــــديل الحمـــــام فـــــي الأغصـــــان

بـــين نفـــح الأشـــذاء مـــن ياســـمينٍ ورفيـــف الأنـــداء مـــن أقحـــوان

وتـــرُ اللهـــوِ صـــاحبٌ.. والأمـــاني ســـافرات.. والعمـــر فـــي مهرجـــان

وتعد قصيدة حافظ جميل من روائع الشعر العربي المعاصر، فقد جاءت آية في الصدق الفني وغاية في البيان الجميل الأصيل. وما أحسب شاعراً كان دقيق الوصف، رقيق الحسّ، متوهجاً متأرجاً، وهو يتحدث عن مجالس الصفاء والهناء في مرابع العاصي كما كان حافظ جميل، فقد جمع بين أناقة اللفظ، ورشاقة العبارة، وسمو الخيال، وصدق العاطفة.. مع الجرس اللطيف متغلغلاً في ثنايا إيقاعات بحر الخفيف ورويّ النون.. ندياً شجياً.

وتقدم لنا مجلة الثقافة قصيدة "الكنوز النهبى" للشاعر حامد حسن التي نظمها في أعقاب المهرجان التكريمي الذي أقامته مدينة حماة للشاعر الوجيه عام 1975 وقد جاء في مطلعها قوله:

طلعـــتَ.. فأجفـــل الليـــل ارتياعـــا وقلـــت.. فأنصـــت الـــوتر اســـتماعا

نـــزلن علـــى العشـــيات النـــدايا	**غريـــراتٍ علـــى العاصـــي رتاعـــا**
ونيســـن خطـــوهنّ الـــدرب لمـــا	**عبـــرنَ.. وإن عبـــرن بـــه ســـراعا**
مـــلأنَ عيـــون راصـــدهنّ وحيـــاً	**وطفـــن علـــى ســـريرته شـــعاعا**

وتمثل هذه القصيدة الشاعر الوجيه شاباً مغامراً وطبيباً وشاعراً وسياسياً وإنساناً بأسلوب رصين رزين، ناصع في بيانه.. شامخ في إحسانه، كما تمثل حماة بعاصيها وجمالها وكبريائها وشعرها وشعرائها:

ريـــاع أمرعـــت ألقـــاً وطيبـــاً	**وشـــعراً مترفـــاً ويـــداً صـــنَاعا**
وحســـناً غـــار خالقـــه عليـــه	**فأســـدل دون عاشـــقه قناعـــا**
وشـــعباً.. إن تنمـــرّ.. لـــو تصـــدت	**لـــه القلـــل الرعـــان غـــدون قاعـــا**
ويـــأبى إن تناهـــد فـــي العـــوادي	**إعـــادة حقـــه إلا انتزاعـــا**

أما المعارضات الشعرية فقد عثرت على قصيدتين في مجلة النواعير، الأولى للشاعر إبراهيم سعود، وقد قالها رداً على قصيدة وجيه الشهيرة "الطبيب الشاعر" عام 1945:

أتيـــت إلـــى الـــدنيا طبيبـــاً وشـــاعراً	**أداوي بطبـــي الجســـم.. والـــروح بالشـــعر**

وصاحب المعارضة لا يناقض وجيهاً فيما ذهب إليه بل وقف مؤيداً موقفه الإنساني، مسدداً خطوه في محاربة الجهل، وهو الداء المستشري في أغوار النفوس وطباعها. يقول صاحب المعارضة:

أطباءنـــا أنـــتم حيـــاة اجتماعنـــا	**فكونـــوا حيـــاة للفقيـــر وللمثـــري**
ولا تكبـــروا أدواءنـــا فـــي نفوســـنا	**فمـــا زال داء الجهـــل فـــي طبعنـــا.. يســـري**

والمعارضة الثانية هي للشاعر الحمصي عزمي حسامي، وقد نظمها إثر قراءته لقصيدة وجيه الموسومة بـ"وجيه المتحرر في حماة المتعصبة" ومطلعها:

رأيـــت العـــار كـــل العـــار فيمـــا	**جنتـــه الـــنفس مـــن متـــع الجمـــال**

والشاعر الحمصي يأسى لآلام وجيه في حماة فيقف أيضاً إلى جانبه مؤيداً مسدداً، وقد جاء في معارضته قوله:

إذا خطـــرت نســـاء الحـــي عصـــراً	**فمتّـــــع ناظريـــــك ولا تبـــــال**

وقـــل للنـــــاس خلفـــك فـــي أنـــاة　　　ســـيعرف فـــي الحســـاب أخـــو الضـــلال

وكلتا القصيدتين على ما فيهما من تناقض لا تخلو من موقف موحد من الشاعر الطبيب والشاعر المحب.

ثمة قصيدة بعنوان "ملك الهوى والحسن" التي نشرتها مجلة الأحرار المصورة اللبنانية عام 1927، وقد عثرت عليها مؤخراً بعد وفاة الشاعر وجيه البارودي بقليل، وتحمل توقيع "أبو العباس". وكان وجيه يوقع قصائده خلال فترة وجوده طالباً في الجامعة الأمريكية بهذا التوقيع، حتى عرف بهذا اللقب بين أقرانه. وفي الطبعة الأولى من ديوانه "بيني وبين الغواني" إشارة إلى هذا اللقب في قصيدته "ذاك الذي لمتنني فيه"، والقصيدة محذوفة من الطبعة الثانية.

وجدير بالذكر أن هذه المرحلة الجامعية من حياته كانت خصيبة غنية بالتجارب الشعرية، وهي الفترة التي عرف بها الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان والشاعر العراقي حافظ جميل والشاعر اللبناني عمر فروخ، وألفوا ما يسمى بـ "دار الندوة" حيث يجتمعون.. فيقرؤون الشعر وينظمونه.. وينقد كل واحد منهم شعر صاحبه، وكانت المجلات اللبنانية تفتح صدرها لأعمال هذا المثلث الأدبي من شباب الجامعة، وكان عمر فروخ أكثرهم نشاطاً وأغزرهم نتاجاً، وأحبَّهم للنشر، فقد وجدت له عدداً من المقالات والقصائد مبثوثة في أكثر من مجلة لبنانية.

وتضم القصيدة خمسة عشر بيتاً، جاءت على مجزوء الكامل المرفّل ورويّ اللام، وتمثل القصيدة شريطاً من ذكريات الشاعر على جنبات العاصي، بين الخضرة والنضرة، حيث عرف حبه الأول، ولذته الأولى. ونجد في القصيدة ألواناً من مباهج الشاعر المحب، وألواناً من مفاتن المحبوب. الأسلوب فيها سردي تقريري وصفي خال من الحوار، والصور حسية مادية تتناسب مع المذهب الواقعي الذي اختاره الشاعر لنفسه، وبقي معلقاً به حتى آخر أيامه. أما الألفاظ والجمل الشعرية فقد بدا فيها الأثر القرآني واضحاً، وهذا يدلك على ثقافة الشاعر الدينية في مطلع حياته.

وأرى أن هذه القصيدة هي إحدى بواكير الشاعر المفتون بالجمال، وتعد أهم بداياته الفنية المتكررة للوصول إلى النص الجميل. وأذكر أن شاعرنا الوجيه قال لي ذات مرة: أنا لم أقرزم.. أنا ولدت عملاقاً. وهذه القصيدة التي عثرت عليها في مجلة الأحرار المصورة تناقض هذه المقولة، لأن آثار القرزمة بادية عليها، والعملقة ضامرة، ولكن القصيدة تبشر بولادة شاعر له خطره في انتهاز الفرص وانتهاب اللذات. ويروق لي هنا أن أخالف صديقي وليد قنباز راوية وجيه فيما ذهب إليه في مقدمة "سيد العشاق" من أن مقطوعة "القصيرة" المنشورة في ديوانه الأول "بيني وبين الغواني" هي البداية العملاقة من دون محاولات أولية أو قرزمات مبدئية، يقول وجيه:

قالت: ألست ملاك الحسن.. قلت بلى　　　أنت الملاك.. ولكنْ شانكِ القصر

فأطرقت يتلظى خدها خجلاً　　　والدمع من طرفها المكحول منحصر

تقول: هبْ قصري ذنباً أثمت به　　　أليس ذنب حبيب القلب يغتفر

فـــأفحمتني بإعجـــاز وددت لــــه لـــو أننـــي أبـــداً أشـــكو وتعتـــذر

وأرى أن هناك محاولات شعرية عديدة سبقت هذه القطعة الصغيرة في المحبوبة القصيرة، لأن الشاعر في "القصيرة" يبدو مالكاً لأدوات البيان الجميل، في حين نجده في قصيدة "ملك الهوى والحسن" مقلداً في تصويره وتعبيره، وشتان بين النظم والإبداع الفني. وهذا ما يدفعني إلى القول: إن البارودي كان كغيره من الشعراء خاضعاً لناموس التطور، وهو بفضل ما كان يتمتع به من ذكاء ودهاء وثقافة وتجربة في بيئة ملائمة استطاع أن يبرز للناس شاعراً موهوباً.. له فرادته بين شعراء جيله.

وقصيدة "ملك الهوى والحسن" هي:

لله أيـــــــامي التــــــــــي نَعِـــمَ الفـــؤاد بهـــا طـــويلا

فـــي جنــــة قـــد أينعـــت واستنشـــقت نفســـاً علـــيلا

غزلانهـــــا نشـــــرت علـــــيَّ مــــن الهنـــــا ظـــــلاً ظلـــــيلا

وتهافتـــــــت نحـــــوي بـــــأكواب شـــــفيت بهـــــا الغلـــــيلا

***

أيــــام لــــذاتي.. لعمــــرك.. مــــا رأيــــت لهــــا مثــــيلا

ولّــــت.. ولكــــن بعـــــدما أن جبتهــــا عرضــــاً وطـــولا

فلكــــم طُرِحــــت خلالهــــا نشــــوان معتنقــــاً خلــــيلا

ثمـــــلاً أردت مــــن الهنــــا ثمـــر المنــــى فــــدنا ذلــــيلا

ولكــــم ســــبحت مــــع المــــلاك بسلســــل العاصــــي طــــويلا

فرأيــــت جســــماً كــــاد مــــن لطــــف المحاســـن أن يســـيلا

وجَنَاتــــــــه ونهــــــــوده لنـــــواظري حسُـــــنت مقـــــيلا

ملــــك الهــــوى والحســــن قــــد بعــــث الإلــــه بــــه رســــولا

ويــــــل وخســــــران لمــــــن لــــم يتخــــذ معــــه ســــبيلا

تــــالله مَــــنْ نــــال الوصــــال جنــــى الحــــدائق والنخــــيلا

وســــقى هنــــاء الـــروح مــــن عـــينٍ تســـمى سلســـبيلا

وبعد:

أرجو أن أكون قد قدمت شيئاً جديداً ومفيداً عن شاعرنا وجيه البارودي من خلال ما كتب عنه في صحافتنا الأدبية، وهو قليل من كثير، وعسى أن تكون هذه الكلمات مساعدة لكل من يريد أن يقوم بدراسة جادة عن الشاعر الذي كان مدرسة في الحب، ومدرسة في الطب، وصاحب سلوك انفعالي لا يجاريه فيه أحد. إن البارودي شاعر فذ متمرد.. متطرف، جمع المتناقضات، ذو شخصية متعددة، لا يعرف الاعتدال، يحب حتى الفناء ويكره حتى الفناء، ولكنه واحد في ابتكاره، واحد في اقتداره، واحد في أطواره وأوطاره، طموح يبحث عن المثال في كل شيء، مؤمن لا حدود لإيمانه، عاشق لا ضفاف لعشقه، إنه شاعر أسطوري لم تعرف له حماة نظيراً من قبل. وربما لن تعرف له نظيراً من بعد. إنه سيد العشّاق ونبي الهوى كما يقول عن نفسه، الشعر معجزته الخارقة، وأتباعه هم المحترقون بنار الحب المقدسة.

أنا نبيُّ الهوى والشعر معجزتي　　　وكل متحرقٍ بالعشق يؤمن بي

وسلام على وجيه البارودي في الخالدين.

محمد عدنان قيطاز

□

قراءات... قراءات... قراءات

البقع الأرجوانية في الرواية الغربية

بشجاعة وفروسية اقتحم الأستاذ حسن حميد قلاع الأدب العالمي الحصينة مخلخلاً ثوابتها ومبدداً طمأنينتها. وبقناعة كبيرة وثقة عالية بقدراته الذاتية بلور أفكاراً وعالج أموراً ما جرؤ أحد على مس قداستها.

لقد قرر الأستاذ حسن حميد أن يسير وسط حقل ألغام الأدب العالمي بخبرة ودربة ودراية كافية لخروجه سالماً من مباضع النقد التشريحية وأكفان الانتقاد، وأصرّ على أن يسلط الأضواء الكاشفة على خفايا الرواية الغربية في كتاب يمكن اعتباره مشروعاً ثقافياً مفتوحاً، وفتحاً مبيناً من فتوحات النقد الأدبي، وتقييماً جديداً لأعمال ضخمة كاد العالم يجزم أنه انتهى من تقييمها بشكل نهائي.

في (البقع الأرجوانية) وفي (إشارة أولى) يدلي الأستاذ الكاتب باعترافه:

[إنّ الأمر كان صعباً وأكثر وعورة كلما أوغلت في الدراسة والبحث عن المراجع، والنصوص التي تُرجمت قبل عقود من الزمن واختفت أو نفدت من المكتبات في أيامنا الراهنة].

لقد خاض الأستاذ حسن غمار التجربة الصعبة الخطيرة، مغامراً بسنوات من التعب والبحث والاستقراء والقلق والاكتشاف والجدية والاجتهاد ليكون أهلاً للوقوف أمام صروح الإبداع الإنساني، وليقدم لنا مراجعة نقدية لكل عمل أدبي قدمته لنا الترجمة العربية من أجل التحقق من أهميته أو عدم أهميته، وبالاعتماد على القدرات الذاتية حسب، مشتغلاً على بنيتين أساسيتين هما: (الليمون) ويعني به النصوص الإبداعية، و (العصارة) ويعني بها قراءاته وثقافته واستنتاجاته التي توصل إليها دون انحياز أو تأثر بما قبلها، ولم يأخذ بنظر الاعتبار هوية الاستنتاجات الماضوية واتجاهاتها. ما فعله هو أنه حيّد كل تلك الأفكار والاستنتاجات والآراء وبدأ بالتحري والتفتيش عن كل نقطة مهمة من النقاط التي أثيرت حول هذا المبدع أو ذاك بغية الوصول إلى دلالتها الحقيقية مجنداً نفسه للبحث في:

أحوال صداقات المبدع وتقلباتها

علاقاته العاطفية، والفكرية، والاجتماعية

حالات الضعف التي عرفها كالمرض والعزلة والقلق والخوف

نشاطاته الفكرية والسياسية

دور النشر التي تعامل معها

فضلاً عن تناوله سِيَر المبدعين الذاتية وتأثيرها في نصوصهم. لقد أراد أن يجد صدى نصوصهم في سيرهم الذاتية وأن يحدد نقاط الالتقاء والتعاطف والتأثر والتطابق ما بين النص وأحداث السيرة الذاتية. لهذا بّين، على سبيل المثال لا الحصر، آثار مرض الصراع في كتابات دوستويفسكي والمواقع التي يتحدث فيها عن هذا المرض وبؤر الحياة الصعبة التي عاشها، كما بّين نقاط التقاء السيرة الذاتية، ومواجهاته مع اليهود في روسيا، ومواضعها في كتاباته وأفكاره الصريحة في هذا المجال. كذلك فعل وبالطريقة نفسها مع أعمال الكتّاب الآخرين كافكا ومارسيل بروست وجيمس جويس وسرفانتس، ولم يشعر على الرغم من الصعوبات والعقبات الكبيرة والكثيرة بالإحباط ولم يفقد حماسته أبداً لتخطي تلك العقبات والصعوبات. لقد قاد خطانا بثقة وثبات وبهمّة الكاتب الجريء والناقد الحصيف نحو الفصل الأول من بقعه الأرجوانية.

اليهودي: أسطورة الراهن

في هذا الفصل يتناول الأستاذ حسن حميد واحدة من أشهر الروايات العالمية ألا وهي رواية الأيرلندي جيمس جويس (عوليس) التي حظيت بأكبر قسط دعائي روّج لكل طبعاتها في أرجاء مختلفة من العالم، واستخدمت أغلب الوسائل الدعائية وأكبر الأبواق الترويجية التي أثارت فضول القراءة ورغبتهم في الاطلاع عليها. وحتى قرار منعها في أمريكا، استخدم كوسيلة من وسائل الترويج لها بين القراء الأمريكان الذين أصيبوا، بعد قراءتها، بخيبة أمل وإحباط كبيرين. وفي بلادنا العربية نالت هذه الرواية من الإطراء والتمجيد والاحتفاء والإشادة والانبهار ما لم تنله رواية أخرى بسبب الدعاية والترويج المرفدين من قناتين أساسيتين:

[الأولى خارجية والثانية داخلية. الأولى عارفة بما تقوم به ولماذا، والثانية عمياء تطبل بغباء لما قالته الفئة الأولى أو القناة الأولى.]

حتـى إنـها فاقـت فـي الدعايـة والتـرويج روايـة داريـل (رباعيـة الإسـكندرية) وروايـة قسـطنطين جورجيـو (الساعة الخامسة والعشرون) وكلاهما روايتان تمجّدان نبل وأخلاق اليهود وسمو سلوكهم وترفّعهم الحضاري عن العنف والوحشية والعداء الشرس الذي تعرضوا لـه عبر التاريخ وكلاهما تنعم عليهم بالصفات الجميلة وتعتبرهم (ضحية) حالمة بخلاصها في (أرض الميعاد).

إنّ الأستاذ حسن حميد، على الرغم من كل هذه الحقائق وأخرى غيرها لم يشن هجوماً علـى هذه الرواية ولم يدافع عنها بل تناولها بعدم انحياز لما قيل عنها، وبلا تأثر بما روّج لها وكل ما قام بـه هو أنـه قرأها بصبر وتجرّد وأناة وترو متفحصاً ومدققاً ومحللاً ومفسراً أفكار الرواية التي صبّت في نهاية الأمر فـي مصب تمجيد اليهودية وحلمها بـ (أرض الميعاد)، وأجاب على الأسئلة المعلقة أو الأسئلة التي غفلها أو تغافلها النقاد العرب حتى يومنا هذا:

لماذا اشتغل جويس عمله هذا على بطل يهودي؟!

لماذا وظّف التاريخ والأمكنة والوقائع، والسلوك، والآخرين، والظروف، والدنيا بلونيها الأبيض والأسود من أجل هذا البطل اليهودي (بلوم)؟!

لماذا لم يقدّم جويس هذا البطل . النموذج كإنسان أو فرد أيرلندي؟!

لماذا لم يقدّم جويس اليهودي (بلوم) بطلاً لرواية (عوليس) وقد سيّجه بمجموعة من الأصدقاء المنقذين لـه من كل أمر والساهرين على صفاء حياته والمهمومين بالمحافظة على وحدته النفسية والجسدية؟

وتأتي إجابته على تلك الأسئلة إجابة وافية شافية إذ يقول:

[الأمر في قناعتي يعود إلى ذلك الخيط الخفي المتسرّب بحضور قوي في كل فصول الرواية والذي يكاد يكون ناظماً لها والمتمثل في نزعة الحنين التي يجسدها(جويس) تجسيداً صريحاً وواضحاً عند بطله (بلوم) والشخصيات الأخرى المصاحبة له كالجوقة، أعني نزعة الحنين إلى العودة، الحنين إلى (أرض الميعاد) في فلسطين!! ذلك الخيط الخفي الحاضر بقوة في الرواية هو المبرر الوحيد والأبرز والأهم لوجود شخصية أساسية يهودية في عمل كبير وضخم مثل (عوليس)، شخصية قلقة ذات بلبال، وحيرة مركّبة، مخاوفها ناشئة من طبيعة المجتمع الأوربي المحيط بها، واطمئنانها مستقطر من حلم (العودة) وتحقيق غاية الوصول إلى (أرض الميعاد).]

لقد وضح هدف جويس في هذه الرواية، فهو لم يتطرق إلى هموم شعبه ومواطنيه، ولم يستهدف إبراز هموم وأحزان ومآسي الأيرلنديين ومعاناتهم وجهادهم ونضالهم وويلاتهم، بل استهدف حياة اليهودي (بلوم)، وكل ما يتعلق بها من معاناة جعله في نظر الآخرين ومنهم جويس (ضحية) للمجتمع الأوربي، وأكد فيها على حلم ذلك اليهودي بالعودة إلى (أرض الميعاد).

لقد غفل النقاد العرب وربما تغافلوا عن هذه الحقائق التي تضمنتها الرواية وتطرقت لها بوضوح لا لبس فيه ولا غبار عليه. هنا يسوق لنا الأستاذ حسن حميد أمثلة واستشهادات مختلفة، كلها، تؤكد على أنّ جويس:

[كان واضحاً في دعايته لليهود وواضحاً في تعاطفه معهم بعدما كرّس مساحات كبيرة من الرواية (عوليس) للحديث عنهم وعن نزعة الحنين للعودة إلى (أرض الميعاد) في فلسطين]

ومن تلك الاستشهادات نذكر، على سبيل المثال لا الحصر، نعي جويس على (أرض الميعاد) موتها ومواتها لأنها بلا يهود، إنها أرض بوار ميتة وبوار بعيداً عنهم:

[أرض بوار، بحيرة بركانية، البحر الميت: لا سمك أو أعشاب، غائر في عمق الأرض، لن ترفع ريح هذه الأمواج. رصاص رمادي، مياه سامة عكرة. قالوا إنها أمطرت كبريتاً. مدن السهل: سادوم وعامورة وآدوم كلها أسماء ميتة. بحر ميت في أرض ميتة. رمادية عتيقة. قديمة الآن أنجبت الأوائل. الجيل الأول. عبرت عجوز منحنية الظهر من محل كاسيدي، تقبض على زجاجة من عنقها. أول خلق الله. وهاموا بعيداً في أنحاء الأرض، من أسر إلى أسر. يتزايدون ويموتون ويولدون في كل مكان. وهناك ترقد هذه الأرض، والآن ليس باستطاعتها أن تنجب شيئاً، ميتة كجسد امرأة عجوز. العالم الرمادي الغائر. خراب ص70].

وبعد أن يسوق لنا الاستشهادات الواضحة والأدلّة الدامغة يقول متسائلاً:

[ترى إذا كانت هذه الأفكار والأحلام كلها التي نثرها (بلوم) اليهودي في رواية (عوليس) لم تلفت انتباه نقّادنا، فهل كان تحامل (جويس) على لسان (بلوم) وغيره من الشخصيات على الدين المسيحي غير لافت لانتباههم أيضاً؟ ربما، ففي التجاهل فوائد قد لا نعلمها أبداً!!]

بعد هذا كله نجد أنفسنا كقرّاء لـ (البقع الأرجوانية) أمام السؤال المهم: ما الذي أراده (جويس) من كل هذا؟ أو ما الذي أراده أولئك الذين يقفون وراء (جويس) كأفراد أو مجاميع من الرواية؟ وتأتي الإجابة من داخل الرواية نفسها، ومن أسلوبها الذي حاول أسطرة شخصية (بلوم) على وفق أسطورة (يوليسيس).

فاليهودي (بلوم) هو (يوليسيس) العصر الراهن (الممتلئ بالحكمة والنجاح والقوة الداخلية الصلبة، وتبدو المفارقة جلية وواضحة ما بين هوميروس (يوليسيس) وجويس (بلوم)، وذلك أنّ جويس أوجد (يوليسيساً) عصرياً وهو ابن شارع عكس هوميروس الذي كان (يوليسيسه) من النبلاء).

لقد حاول الأستاذ حسن حميد من خلال هذه الوقفة أو المراجعة النقدية الكشف عمّا فيها كي لا يظل القارئ العربي والأديب العربي أسير الإعلام والديماغوجيا والتضليل والتطبيل لعمل كان يتحامل بشكل عنصري على الشعب العربي الفلسطيني الذي بذل لأجل عدالة قضيته كل غالٍ ونفيس.

***

مفاعيل الألم:

في الفصل الثاني (مفاعيل الألم، يستعرض الأستاذ حسن حميد بشكل موسّع سيرة حياة الكاتب الروسي الشهير دوستويفسكي، ويتطرق إلى الجوانب المؤلمة والمحزنة في حياته وتأثير ذلك في نصوصه الإبداعية، فمن المعروف جداً أنّ قساوة الحياة التي عاشها هذا الكاتب داخل روسيا وخارجها تركت بصماتها عليه ابتداءً من مقتل والده على أيدي الفلاحين وانتهاءً بوفاة زوجته وأخيه في عام واحد وإغلاق صحيفته (الزمان) مما جعله عرضة لنهش الدائنين ومطالبة الكتّاب بمكافآتهم لقاء نشر مقالاتهم في صحيفته.

في مقدمة هذه (المراجعة) يثبّت الكاتب حكماً استباقياً يقول إن:

[دوستويفسكي كاتب من فصيلة الكتّاب السَحَرة]

وإنه شغله وفتنه وما يزال فهو [كاتب لا يلقي بعض المفاتيح بين يديّ الدارس، ونصه لا يشير إلاّ إلى بعض الأبواب والنوافذ والممرات.]

ويقرر أنّ قراءة دوستويفسكي فيها الكثير من المشقة والكثير من المتعة وأنّ قارئه ما إن يبدأ رحلة القراءة معه حتى يصاب بشيء من قلق الشخصيات الدوستويفسكية وإذ ذاك لا يستطيع الإفلات من اللوبان مع هذه الشخصيات الغارقة في حزنها والساعية إلى سعادتها. ودوستويفسكي المولود في 30 تشرين الأول سنة 1821 هو الولد الثاني في أسرة مؤلفة من سبعة أولاد. والده كان طبيباً في مشفى متواضع أغلب نزلائه من المشردين والفقراء وقد توفي هذا الوالد ولم يتجاوز دوستويفسكي السنة الثامنة عشر من عمره وقد شكلت هذه الوفاة المبكرة بداية لسلسلة من الكوارث التي أصابت الابن بجحيمها وكان أكبرها تلك التي حلّت به في بداية حياته الفكرية وهي إلقاء القبض عليه بعد أن صار واحداً من أبرز نشطاء حلقة (بيتراشيفسكي) فقد أُلقي القبض عليه ومَن معه عام 1850 واقتيدوا جميعاً إلى سيبيريا، وقد حُكم على دوستويفسكي وبيتراشيفسكي بالإعدام، غير أنّ الحكم في لحظة درامية، كما يصفها الأستاذ حسن حميد، شديدة الوقع وقف خلالها دوستويفسكي ورفاقه الثمانية قرب حائط الإعدام، تُلي القرار وشرع الجنود بتنفيذه. في تلك اللحظة ظهر أحدهم وهو يحمل عَلماً أبيض ودخل عليهم لاهثاً ليخبرهم أنّ القيصر قد ألغى قرار الإعدام، فعادت الحياة ثانية لتتنفس في أبدان المحكومين. تلك اللحظة ظلّت مؤثرة في كتابات دوستويفسكي فيما بعد. ومن غرائب الأمور أنهم سيقوا إلى الجيش بدلاً من إطلاق سراحهم ليمضوا فيه عشر سنوات كان دوستويفسكي طوالها بعيداً عن الأدب ومشاغله وهمومه إلاّ أنه بعد سنة واحدة أصدر كتابه المهم (مذكرات من منزل الموتى).

[فضجت به روسيا كلها حتى إنّ القيصر نفسه قرأه، وتأثّر به، اتخذ قرارات جديدة من أجل تحسين واقع السجون والمساجين والمنافي السيبيرية. ويروى عن القيصر بأنه كان . ومن شدة الانفعال . لا يقوى على ضبط دموعه التي بلّلت صفحات الكتاب.]

بعد هذا يتناول الأستاذ حسن حميد حياة دوستويفسكي الإبداعية متطرقاً إلى أهم أعماله الروائية والقصصية مبتدئاً من رواية (الفقراء) أو (المساكين) ومتوقفاً عند رواية (المثيل) ومتابعاً أحداث (بروخارتشين) ومتأملاً (قصة في تسع رسائل) وقصة (الليالي البيض) ومتجولاً في (مذكرات من منزل الموتى) وباحثاً في (الجريمة والعقاب) و (الأخوة كرامزوف) و (مذلّون ومهانون) وغيرها.

ويخبرنا الأستاذ حسن حميد عن منفى دوستويفسكي في (اومسك) الذي حرمه من الكتابة ومنعه من نشر أي عمل أدبي في أي صحيفة أو مجلة روسية بدعوى الحفاظ على الأمن المزعوم ولكنه على الرغم من كل ذلك، كتب من داخل السجن والمنفى معاً عدداً من القصص التي قوّت عزيمته وجعلته يحتفظ بتوازنه مع العالم الخارجي ومن تلك الأعمال (مذكرات من بيت الموتى) الذي تحدث فيه عن واقع الحياة اللاإنسانية التي يعيشها السجناء وما يعانونه من ظلم واضطهاد واستعباد وذل ومهانة. وكان السجن عند دوستويفسكي بمثابة غابة ممتلئة بالوحوش التي لا همّ لهم سوى مضايقة ما هو مرعب وحزين. والمفارقة الكبيرة هي عيش نفر من البشر المظلومين في هكذا أمكنة، وكان دوستويفسكي واحداً منهم، بين هذه الوحوش. ومع أنّ الأستاذ حسن حميد لم يقدّم في هذا الفصل (مفاعيل الألم) ما يدهشنا كما في الفصل الأول (اليهودي: أسطورة الراهن) إلاّ

أنه اعترف لنا أنه أعاد قراءة أعمال دوستويفسكي مجدداً بوعي جديد بسبب مقالة طويلة كتبها دوستويفسكي في الصحيفة على نحو دوري تحت عنوان (المسألة اليهودية وقد نشرت هذه المقالات في الأعمال الكاملة التي طبعت عام 1877 ثم لم تظهر في أية طبعة أخرى حتى عام 1994 عندما نشرت في كتيب خاص. ويقتطع الأستاذ حسن حميد بعضاً من تلك المقاطع وفيها يبين دوستويفسكي موقفه الصريح من اليهود ويحذّر العالم من أنّ اليهود يصنعون (دولة) داخل الدولة الروسية ومن مغبة الآتي من أفعالهم الشريرة، وهذا هو الذي جعل اليهود يعملون بجهد وثقل من أجل منع نشر هذه المقالات التي قالوا عنها:

[إنها تشريح فيزيائي ونفسي للشخصية اليهودية بحديها الديني كماضٍ، والمعيشي كحاضر]

صبغة الرؤى:

في فصل (صبغة الرؤى) يحدد الأستاذ حسن حميد دعوته إلى القيام بمراجعة شاملة لكل ما وردنا من الغرب، ثم يبدأ بمراجعته النقدية لرواية سرفانتس (دون كيشوت) التي صُنّفت ضمن أهم أربعة أعمال عرفتها البشرية وهي:

(الكوميديا الإلهية) لدانتي، و(فاوست) لغوته، و (ألف ليلة وليلة)، و (دون كيشوت) لسرفانتس. ومن الملفت أنّ الأستاذ حسن حميد صرّح بتحفظه إزاءها وتشككه فيها، فعدّ الأول منها (كتاباً انتقادياً للتراث الديني وفيه من التهكم على الأفكار، والإعلام، ما فيه)، وعدّ الثاني (مقارنة ما بين الإيمان والكفر، والبيع والشراء للأرواح)، واعتبر الثالث (كتاباً يحكي حقيقة الشرق المكونة... وفقاً لمنطقهم، من العشق وشذوذاته وعالم العبيد والجواري والخوارق والمعجزات ذات اللبوس المخيل أو الفنتازي) أما الرابع فما يزال (يحظى بالتقدير والكلام المدائحي لأكثر من سبب في بلاد الغرب) فضلاً عما يضمره من سخرية مُرة (تجاه كل ما هو عربي ومسلم في آن). ثم وعلى منهجيته نفسها يتناول سيرة سرفانتس الذاتية فيعرفنا به منذ ولادته عام 1547، وهو ابن لطبيب جرّاح، لم يكن سلوكه يليق به كمواطن إسباني فقد قتل خصمه بطريقة غير نبيلة بعد أن أخلّ بشروط المبارزة فأصدر القاضي أمراً قضائياً باحتجازه وقطع يده فولّى هارباً إلى إيطاليا. وفي إيطاليا تعلم لغتها وأجادها وفتن بالحياة هناك. ولما التحق بإحدى الفرق العسكرية الموجودة هناك عام 1568 مشاركاً في إحدى معاركها البحرية ضد الأتراك أبدى بسالة كبيرة كانت نتيجتها فقده لكفّه اليسرى بعد أن كاد يفقد كفه اليمنى في إسبانيا. وقد استطاع العرب والأتراك أسره في إحدى المعارك وزجّه في أحد سجون الأتراك في الجزائر. وقد عومل بقسوة طوال مدة حجزه هناك، عاد إلى إسبانيا وعمل فيها محصلاً للضرائب لمدة وجيزة. ومنذ عام 1583 عُرف ككاتب حين كتب قصته الرعوية (غالطية) ولم ينشرها إلاّ عام 1585. أما مسرحه فقد اتفق نقاد أدبه أنه ضعيف ومهلهل لا يعطي اعتباراً للحبكة، أما (دون كيشوت) التي أرادها سرفانتس مرآة لعصره وللعصور السابقة فقد أقرّ الأستاذ حسن أنّ سرفانتس [ألّف كتابه (دون كيشوت) من أجل وقف تكاثر قصص الفروسية الزائفة التي تجعل من القوة العادية أفعالاً أسطورية خارقة، ومن الواقع خيالاً أو محض خيال. ومن الأحداث الفعلية مركبة يلفها الكذب لفاً، ومن الأقوال خرافات لا تصدق إطلاقاً] وعلى العموم يمكن إدراجها أهم محطات سيرته الذاتية على وفق التسلسل الآتي:

مبارزة يخلّ بشروطها فيقتل الخصم. هروب إلى إيطاليا تخلصاً من حكم قضائي. خوض معركة ضد الأتراك يخسر فيها كفه اليسرى. دخول إلى سجن تركي في الجزائر. رجوع إلى إسبانيا. ولوج إلى العمل

الضرائبي. فصل من العمل وعودة ثانية إليه ثم طلب إقالة منه. زواج غير شرعي. إنجاب ابنة غير شرعية. تفاقم الفقر والفاقة عليه. موت أخيه الميسور وتركه ديوناً ثقيلة. دخول إلى السجن عدة مرات. تهمة بقتل عشيق ابنته.

لقد كان لهذه الأحداث تأثيرها الكبير في سلوكه وفي كتاباته ويمكن القول إنها شكّلت بمجملها مصدراً هاماً من مصادر كتاباته.

بعد هذا يتناول الأستاذ حسن رواية (دون كيشوت) بالعرض والتحليل والتعليق والوصف يقول عنها واصفاً:

[إنّ رواية (دون كيشوت) صارت سفراً من أسفار الأدب العالمي وجزءاً مهماً من تاريخية هذا الأدب أيضاً، فقد باتت اليوم معروفة في جميع أنحاء العالم، وبكل لغاته، إذ يندر أن توجد لغة عالمية حية معروفة لم تُترجم الرواية إليها مرات عديدة وقد أفاد منها الرسامون، والسينمائيون، والفنانون على نحو العموم، والأدباء، والشعراء، والتراثيون، والإنثروبولوجيون، والمؤرخون، والعلماء، والعسكريون... الخ]

وعلى الرغم من هذا الوصف المنصف للرواية إلاّ أنّ الأستاذ حسن، كما هو ديدنه في المراجعات النقدية السابقة، يعود ثانية، لينبهنا إلى أنّ هذه الرواية كعمل سُحرنا به دون أن نتأمل حقيقة رؤيته اتجاه الحضارة العربية والإسلامية لا تخلو من الأكاذيب والتحامل على الشخصية العربية واتهامها بالكذب والكفر واللاأخلاق والسوقية... الخ..

إنّ هذه الاتهامات تشكّل، على حد زعم الأستاذ حسن، جوهر هذه الرواية ولكنها على الرغم من ذلك لا تقلل من أهميتها [كرواية عالمية شديدة الغنى الفني، والمعاني العددية لما حفلت به من توجهات إنسانية على غاية من الرفعة والسمو]

ويُعتقد أنّ سرفانتس يوقف كل تلك الإنسانية وكل ذلك السمو وتلك الرفعة على الإسبان دون غيرهم وهذا أمر مقبول ومبرر فسرفانتس ينحاز بشكل طبيعي لأبناء جلدته ووطنه على الرغم من الأهوال والصعاب والكوارث التي حدثت له في ذلك الوطن فضلاً عن معاناته من قسوة السجن والسجّانين العرب في سجن الجزائر. ولعلنا نتفق جميعاً أنّ السجّانين كانوا قساة وظالمين إلى أبعد الحدود ولا ينفي عنهم هذه القسوة أو هذا الظلم كونهم عرباً أو مسلمين. ويخلص الأستاذ حسن إلى تثبيت يقينه في أنها (أي الرواية) العمل الأقل عدائية للعرب من بين العديد من الأعمال الإسبانية إذ يقول:

[ولا أشكّ إطلاقاً أنّ (دون كيشوت) كعمل أدبي كان من بين أقل المؤلفات الإسبانية التي ظهرت آنذاك عدائية للعرب]

نداءات الفردوس المفقود:

في بداية (نداءات الفردوس المفقود) يشير الأستاذ حسن إلى عدد من النقاد الفرنسيين وغير الفرنسيين الذين قزّموا كل أعمال (بروست) وركزوا اهتمامهم الكبير على روايته (البحث عن الزمن المفقود) فاعتبروها رواية الروايات، والمثل الروائي الأعلى، وأكدوا على أنّ مَن لم يقرأها فاته الكثير لأنه لا غنى عنها، وإنها

تشكّل (المعرفة الروائية الجوهرية الأولى) لأي كاتب روائي أو قصصي. وبالغوا إلى حد عدّها معجزة من المعجزات الأدبية لأنّ أسرار الزمان فيها، وهي ذات خصوصية مدهشة

[فالعمل (على ضخامته) مشاد على البنية الزمنية وإنّ حضور الزمن يطغي على حضور المكان والأحداث والشخصيات وإنّ هذه الرواية وحدها مدرسة تعلّم المرء كيفية التعامل مع الزمن وتوظيفه في النسج الروائي]

ويسوق لنا الأستاذ حسن أمثلة كثيرة، كلها، تصب في تمجيد هذا العمل والإشادة به كمنجز عالمي فريد يُنظر إليه باهتمام بالغ القداسة.

وبعد هذا الإطراء العالمي والمدح العربي لهذا العمل الكبير يتساءل الأستاذ حسن متعجباً: .تُرى بأيِّ قلبٍ سيواجه قارئ (بروست) روايته هذه!؟ وكيف سيواجه جمهرة الآراء، تلك، إن هو صرَح برأيٍ مغايرٍ؟ وماذا سيقال عنه خاصة بعد أن صوّروه كأحد كهّان الأدب، وعمالقة الرواية.

وأخيراً نتساءل نحن كيف سيواجه الأستاذ حسن هذه الرواية؟ وكيف سيقوم بمراجعته النقدية التي ستنطوي، بلا شك، على شيء من التحدي والجرأة والشجاعة مفنّدة كمّاً هائلاً من الكتابات المادحة؟

يبدأ الأستاذ حسن، كما فعل مع الآخرين، من سيرة (مارسيل) الذاتية التي يرى فيها ما يشي بخفايا وعلل المبدع وانعكاس هذه الخفايا والعلل على نصه الإبداعي. فالعناية التي حظي بها (مارسيل) على يد جدته لأمه، والتربية التي تلقاها على يد والدته كان لهما أثر كبير في نشأته نشأة دينية يهودية بعيدة كل البعد عن كاثوليكية أبيه. وإصابته بالربو واشتداد هجماته عليه كان له ردود فعل انعكاسية في نصوصه، أيضاً، ناهيك عن أنه لم يرد الابتعاد عن أمه مما جعله يرفض الالتحاق بمعاهد السلك الدبلوماسي على الرغم من محاولات أبيه المتكررة. وحتى عندما نجح أبوه في مسعاه وأدخله الجامعة وتخرج فيها وعُيّن موظفاً في وزارة التعليم قدّم استقالته لعدم قدرته على تحمّل الالتزامات الوظيفية هارباً من الروتين الإداري إلى بريطانيا مع صديقه الموسيقار (رينالدو هان).

وضمن سيرته الإبداعية يتناول الأستاذ حسن مجموعة مارسيل (المسرات والأيام) التي استقبلها النقاد بهجمات عنيفة على الرغم من كتابة (أناتول فرانس) لمقدمتها وعلى الرغم من الرسومات الجميلة التي زيّنتها ريشة الرسام (مادلين لومير) وتوضيحات موسيقية وضعها صديق مارسيل (رينالد هان).

عام 1905 تموت والدته، أي بعد عامين من وفاة أبيه، فيصبح مارسيل وحيداً بفقده الوالدة التي عاش معها طوال أربع وثلاثين سنة، ويؤثر هذا الفقد على أعصابه فيدخل المشفى ليبدأ بعد خروجه منه بكتابة روايته (البحث عن الزمن المفقود). والزمن المفقود هنا ليس زمن الكاتب حسن بل هو زمن الفردوس اليهودي الذي ضاع على حد تعبير الأستاذ حسن. لقد عدّ الزمن الذي سبق (البحث) زمن إخفاق جعل مارسيل يعاني من لوثة الفقد. فقد [أخفق في حب العديد من الفتيات والشبان معاً، كما كان مضيّعاً لصداقة أبيه وأخيه وفاقداً للأصدقاء والأبوين أيضاً كما كان فاقداً للأحلام التي بناها على عالم الأدب والكتابة، يضاف إلى ذلك ضياع صحته واعتلالها]

وعلى مدى الصفحات المقبلة من البحث يتناول الأستاذ حسن رواية (البحث عن الزمن المفقود) محللاً ومفسراً وكاشفاً عن خفايا (مارسيل) التي تظهر في هذا الموضع من روايته أو ذاك. يقول الأستاذ حسن

مستنتجاً:

[إذن رواية (البحث عن الزمن المفقود) تقول أشياء كثيرة ضمن العديد من الصفحات التي لا تتعدى أن تكون حوارات وأحاديث باهتة، وهذا الأمر معروف ومدرك في الروايات الكبيرة التي لا تسير وفقاً للتقاليد الأرسطية حيث تتناثر البقع الأرجوانية هنا وهناك كالجزر، ولكن لكل بقعة أرجوانية تأثيراً بالغاً لا ينفد إلاّ وقد وصل القارئ إلى بقعة أرجوانية أخرى، وهكذا تترادف هذه البقع لتشكّل الروح الضابطة لإيقاع العمل كله.]

أما عنوان الرواية (البحث عن الزمن المفقود) الذي يتحدد ضمنه هدف الرواية فيذكر الأستاذ حسن أنّ ما قصده (بروست) من استعادة الماضي أو (الزمن المفقود) هو استعادة الماضي الجمعي الجميل لليهود وإلاّ لما تحدث (بروست) في الرواية عن (سادوم وعامورة). ويكفي أن نعرف مدى اهتمام اليهود واحتفائهم بهذه الرواية في الوقت الذي كان ينبغي على الفرنسيين أن يقوموا بهذا الاحتفاء فنحكم على مدى تعاطف (بروست) مع اليهود واعتبارهم ضحايا الرأسمالية الأوربية.

[وأياً كان الأمر فإننا في محاولاتنا هذه لا نريد إدانة عمل (مارسيل بروست) (البحث عن الزمن المفقود) كما لا نريد إدانته شخصياً لأنه أراد بعث تاريخ اليهود وإنما الغاية تتمثل في أن نقوم، نحن، بمراجعة هذه المؤلفات مراجعة ذاتية نابعة من قراءتنا وفهمنا ووعينا بعيداً عن تأثيرات الآخرين وأنفاسهم وأن نوقف ما يسمى (العقلية التآمرية) تجاه النصوص الغربية.]

وأخيراً يدعونا إلى [ألاّ نظل على دين نقاد الغرب نؤيد ما يؤيدون ونحن نجهل ما بحثوا فيه وما أرادوه من غايات، وأن نذّم ما ذمّوه ونحن لا نعرف دواخله أو أسراره]

الجرافة اليهودية الغامضة:

في (الجرافة اليهودية الغامضة) يلقي الأستاذ حسن سؤالاً مهماً مستفسراً عن السبب الذي جعل بعض نقادنا وأدبائنا ينكرون على (كافكا) يهوديته. وعلى أي شيء أسسوا آراءهم هذه. إنّ المقتطفات التي انتقاها الأستاذ حسن حميد كلها تثبت وتؤكد يهودية كافكا الابن التي تختلف في طبيعتها عن يهودية كافكا الأب. فالأب تاجر حريص على ديمومة تجارته واستمرارها، ولهذا فهو يريد من الابن أن يؤمن هو أيضاً بمسألة انصهار الشخصية اليهودية واندماجها بالشخصية الأوروبية، بينما يسعى الابن إلى التحرر من سلطة أبيه والبحث عن الملاذ الحقيقي. وسيكتشف الأستاذ حسن حميد أنّ هذا الملاذ هو (أرض الميعاد) وبذا يكون كافكا قد تطرق لهذه الموضوعة اليهودية البحتة قبل شيوع الأفكار الصهيونية، وربما لهذا السبب قال بعض اليهود لو اطلعنا على كافكا منذ وقت مبكر لتمكنا أن نتبين التعاليم اليهودية التي صارت فيما بعد تعاليم الحركة الصهيونية.

إنّ قراءة نص (رسالة إلى الوالد) قراءة متأنية، وتقليبها على وجوه عدة، وفهمها فهماً دقيقاً يوصلنا إلى الحقائق الآتية:

إنّ الأب التاجر يريد أن يفك انغلاق الغيتو وذلك من أجل الاندماج في المجتمع الأوروبي. أما كافكا فهو يريد فك مغاليق الغيتو اليهودي من أجل الانطلاق نحو (أرض الميعاد).

إنّ النص شدّد على توق كافكا إلى الزواج من أجل التحرر من ظلم الأب فتحولت عنده المرأة إلى

وسيلة للنجاة من سطوة أبيه لهذا تعثرت علاقته النسائية ومات ولم يتزوج.

إنّ كافكا في كتاباته كان يقسم العالم إلى قسمين: الأول ظالم ومعاد له (الأب المنحرف في رؤيته وأحلامه وطموحاته)، والثاني مظلوم ومعاد له (الابن المتتور، الصادق بإحساسه والمتطلع نحو (مكان تضيئه الشمس . أرض الميعاد)

لقد سمعنا الكثير الكثير عن أخبار كافكا حتى أصبنا بلوثة الأخبار قبل أن نطلع على نصوصه. [سمعنا عنه كلاماً لا يليق إلاّ بالندى أو رأد الضحى، أو بالثلج المشتهى] ولم نقم وقتها بقراءة كتاباته أو مراجعتها مراجعة نقدية مجردة من المدح والقدح وهذا هو عين ما قام به الأستاذ حسن حميد فجلي الغبار عن كل الحقائق المموهة والغامضة وتلك التي تخفي وراءها المواقف والآراء شديدة الضبابية. ويخرج الأستاذ حسن برأي مفاده أنّ الدعاية الهائلة والترويج الذي قام به اليهود لكافكا هو الذي جعل منه كاتباً عالمياً معروفاً في كل أرجاء الأرض ويثبت لنا من خلال المقارنة المعززة بلغة الأرقام أنّ كافكا لم يستطع أن يبيع من كتابه (تأملات) عام 1912 سوى تسع وستين نسخة. بل أنه لم يبع منه طوال حياته سوى أربعمائه نسخة. وفي السنة التي سبقت وفاته لم يبع من كتبه (تأملات، الحكم، الوقاد، المسخ، مستعمرة العقاب، طبيب ريفي) سوى سبع وعشرين نسخة. إلاّ أنّ حجم المبيعات هذه قفز قفزات خيالية جداً فقد بيع في ألمانيا وحدها عام 1976 ستة ملايين نسخة من كتب الجيب وأربعمائة ألف نسخة من مجموعة الآثار المطبوعة طباعة فاخرة. وإنّ الناشرين أصيبوا بحمى النشر لكافكا بعد أن تضاعفت معدلات النشر على نحو محموم وتسابقوا إلى نشر أعماله

[في طبعات مقرونة بالدراسات النقدية الشارحة لها مرة على أرضية (علم النفس واتجاهاته المختلفة)، ومرة وفقاً (للفلسفات الإنسانية وتياراتها)، وثالثة من وجهة نظر الأسطورة العبرية ورابعة تبعاً لمناهج (علم الاجتماع والأنثربولوجيا)، وخامسة حسب تفهمها وتعمقها في (الموسيقى) و(الرسم) و (الدراما)...الخ..]

كل هذا حدث وتضخم وأخذ أوسع مداه لأنهم اعتبروا كافكا [أكبر محللٍ لظاهرة القلق عند اليهود. وأحد المبشرين بفك طوق الغيتو، باتجاه الوطن التاريخي الموعود] ولم يكتفِ الأستاذ حسن حميد بهذه المقارنة أو لنقل المفارقة في أحجام المبيعات كدليل على اهتمام اليهود بكافكا بل ساق إلينا ما يثبت اهتمام كافكا باليهود عبر مقاطع من رسائل كان قد بعثها إلى حبيبته (فيليس باور) تضمنت توجيهاته للشباب اليهودي وأخبار مشاركاته في المؤتمرات الصهيونية وتوجيه عناية (فيليس باور) وتشجيعها على العمل في بيت الشعب اليهودي. يقول في إحدى هذه الرسائل:

[إن كتابة الرسائل إليك تغمرني بسرور أستطيع أن أعبر عنه بعدة صفحات. إنكما أخيراً معاً، أنت والوطن. وهذا الأمر بالتأكيد أعظم شيء من ناحية الأهمية. وكل شيء بعدئذ سيغدو جيداً. وأود أن أسمع رأيك حول محاضرة الدكتور ليهمان مع أنني لا أفهم التناقض لديك، وأنك لم تكوني مندهشة كثيراً لما سمعت، وأفترض أن هذا كان ازدراء، وأنك ما تزالين مندهشة من جراء الأفكار التي عبرت عنها المحاضرة، وأرى أنك ما دامت المحاضرة محل اهتمامك تبدين محظوظة خاصة وأنها تتحدث عن مشكلة أساسية هي في رأيي لا يمكن أن تظل طي السبات، وأنها ستستمر في البروز بين حين وآخر لإثارة الإزعاج أمام الأسس العميقة للصهيونية!]

***

وهكذا نستنتج من البحوث الخمسة التي قدمها الأستاذ حسن حميد ما يأتي:

1. إن كل مبحث منها تناول واحداً من المبدعين الذين ارتبطت كتاباتهم باليهود سلباً أو إيجاباً، من قريب أو من بعيد، سطحياً أو جوهرياً.

2. إن سير المبدعين الذاتية وخفايا تلك السير لها تأثيرات انعكاسية كبيرة على مجمل نصوصهم الإبداعية أو بعضها. فالتربية اليهودية التي تلقاها (مارسيل بروست) على يد أمه اليهودية جعلت منه يهودياً مخالفاً لكاثوليكية أبيه، وإن الخلاف الكبير بين كافكا وأبيه جعل الفرق بينهما واضحاً فقد كان الأب مؤمناً بفك الغيتو اليهودي من أجل الاندماج والانصهار في المجتمع الأوروبي بينما كان كافكا الابن يؤمن بفك مغاليق ذلك الغيتو من أجل الانطلاق إلى الوطن الموعود. أما (جيمس جويس) فقد جعل من اليهود في روايته (عوليس) أسطورة الراهن فوضع شخصية (عوليس) في الرواية مقابل شخصية (يوليسيس) في الإلياذة. وأما دوستويفسكي فقد شهدت مقالاته التي نشرها بشكل دوري في إحدى الصحف فضحا للشخصية اليهودية، وإظهاراً لقبحها الذي فاق كل قبح. ولم يكن يتوازن حجم السب والشتم للحضارة العربية عند (سرفانتس) مع حجم المديح الهائل الذي كاله النقاد العرب لهذا الكاتب ولراويته (دون كيشوت).

3. إن الترجمات العربية للنصوص الغربية والدراسات النقدية التي أعقبت هذه الترجمات أو سبقتها أغفلت الكثير من الحقائق التي لها مساس بالحضارة العربية والإسلامية.

4. إن الأستاذ حسن حميد وجه، من خلال مراجعاته النقدية السديدة، دعوة مفتوحة لكل النقاد والمفكرين العرب للقيام بمراجعات فكرية ونقدية مجردة من المدح والقدح. وبناء رأي سديد مستقل لا يأخذ الآراء السابقة غربية كانت أم شرقية بنظر الاعتبار بغية الوصول إلى جوهر النصوص الإبداعية وأسرارها وقيمها الحقيقية.

5. إن كتاب (البقع الأرجوانية في الرواية الغربية) كتاب جدير بالقراءة وباهتمام القراء سواء أكانوا نقاداً أم أدباء أم مثقفين لما فيه من جرأة نقدية، وشجاعة أدبية، وآراء سديدة، ولاعتماده على التحليل والتأويل والتفسير بشكل علمي وموضوعي دقيق.

***

صباح الأنباري- العراق

قراءات... قراءات... قراءات

آفاق التأمل في مجموعة د.صالح الرحال

من "مستقبل الربيع" إلى "مسارات الوجع" يتابع د.صالح الرحال رحلته الشعرية، والمحطة الجديدة هذه المرة: "العالم هذا المساء". مجموعة مختلفة عن سابقتيها تدعونا إلى الإبحار في زرقة الكلمة لاكتشاف حدودها وأسرارها.

أول مفاتيح هذه المجموعة- كما بدا لي بعد قراءتها- عنوانها المؤلَّف من كلمات ثلاث، فكلمة (العالم) تحدد منطلق الشاعر في الكتابة: العالمية لا المحلية، والرحال حتى في مجموعتيه السابقتين مأخوذ بهاجس الكونية، وهو عندما يعالج مشاكلنا العربية يضعها في السياق الأشمل. ربما ليراها في أبعادها الصحيحة أو العميقة، وربما لأن الجزء لا ينفصل عن الكل، كما يرى أصحاب النظرة الكلية، وربما لأن عالمنا العربي- على امتداد مئة السنة الأخيرة- تجلى فيه فعل الآخر أكثر مما تجلى فيه فعل أصحابه. وكلمة (هذا)، وهي اللفظة الثانية في العنوان تفيد التحديد والتخصيص من خلال اسم الإشارة، وتأتي الكلمة الثالثة في العنوان المذكور لتدل على الوقت الذي يتهيأ فيه العالم للغرق في الظلمة.

المفتاح الثاني في المجموعة- وأزعم أنه الأهم- هو التأمل، ونراه طريقة نظرٍ في أغلب القصائد، بل هو جزء من صلصال القصيدة يُقرِّبها من الفلسفة أو يزيل الحاجز بينهما. ولا شك أن الاعتماد عليه بهذا الشكل علامة على النضج واختمار التجربة التي تطورت على نار الخمسين التي وصل إليها الشاعر.

والتأمل في المجموعة قد يتجاوز مع الغنائية، وهجاء القبح المستشري وملامح من كلاسيكيات الشعر العربي، لكنه يظل السمة الأوضح في قصائد الرحال هذه، ويمكن أن أقسمه من حيث موضوعاته إلى أنواع:

1-تأمل وجودي: أقصد قيام الشاعر بوضع مشكلات الوجود من حياة، وشيخوخة، وموت، وما يتخلل الحياة من حب وآمال عريضة تحت عينه الداخلية، أو باصرته العقلية. في قصيدة (عجوز على الرصيف) يرسم الشاعر صورة سيدة حطَّمتها الشيخوخة:

"قابلتني على رصيف من الوجع الآدمي

انكسرتُ على حزنها

واتكأتُ على الجرح علَّي

أضم يداً يبستها الفصول"

وببراعة يلتقط سمات شديدة الدلالة على هرم المرأة، ففمها مثلاً كوخ في غابة مزقته الرياح، ونشعر حالاً بخطورة الزمن وفعله المدمر، فتنفتح فينا نوافذ عديدة للتأمل حينما تتحدث العجوز، فتذكر أنها كانت شيئاً آخر في صباها.. شيئاً تسكر به النفوس، "وردةً أفرغ الله فيها الخوابي"! والعجيب أنها كانت حبيبةً لوالد الرجل الذي قابلها، ويأتي دور الرجل ليرد على ما سمع ملخصاً انطباعه وانطباعنا وانطباع الشاعر أيضاً:

"لا بأس سيدتي يابنة الفجر

والفجر لا بد يمضي إلى....".

ثم يقول:

"والعمر يا سيدهْ

ثلثه مفسدهْ

مثلها للفراش القتيل

ربعه من هلام

إنها الكارثة

نحن يا سيده

عبر هذا المضيق

ورق للحريق".

2-تأمل إنساني: *وهو عنده وسيلة إلى النظر في مشكلات الإنسان المزمنة، ومن أهمها السير في طريق قابيل الذي تناسل في ذرية آدم بأشكال مختلفة ورموز عديدة.. حتى صارت الحياة بين أيديهم مجرد مائدة لا يجد الجالس إليها إلا أطباق الرعب، والشر، والهواجس. وإذا كان قابيل المختفي في لاوعي الإنسان والظاهر في سلوكه هو الذي يدفعه إلى تشويه العالم وتشويه حياته، فإن البلسم لا يكون إلا بالحب.. هذا العنصر المفقود أو شبه المفقود في حياة البشر، لذا يناديه الشاعر بحرارة، أو يغنِّي له "كي تقوم الأرض أو يأتي المسيح".*

ولكن المشكلة التي فيها ألف موضع للتأمل والدهشة أن الإنسان- رغم عنائه وعذابه- يقوم بقطع الطريق على مخلِّصيه، وقد يفعل بهم أسوأ من ذلك:

"يا مسيح الطهر

هذي أرضك الحبلى

بأوجار الذئاب

أنت من علَّمنا الحب

وغنى، ثم قام

بعد يومين من الصلب

ومن سحق العظامْ

كم أنَّا باعثوك

ثم من صحوتك الحرَّى

إلينا

قاتلوك".

وتحت هذا النوع من التأمل يمكن أن أدخل نظرات الشاعر في توجهات السياسة الدولية التي يطال تأثيرها الإنسان في كل مكان، ومثال ذلك مسألة (العولمة) التي هي نظرية ذات أبعاد ووجوه سياسية،

واقتصادية، وثقافية، ومن هنا فخطرها لا يتوقف عند حد. إن هدفها- كما يرى د.طيب تيزيني- "ابتلاع الهويات والشعوب، وتقيؤها سلعاً"، والشاعر يستشعر الخطر القادم، ويفضح الدعاية المزورة، وسيد اللعبة (شالوم):

"هذي القرية الكونية

الملأى قبور

تقتات من دمنا، تختال في الظهور

هي هذه العجفاء ما يدعى

بشمس العولمة

يا عولمةُ، يا عولمةُ

يا ربة الحسن التي ما شافها

لم تنكشف

إلا على ذاك المقدس زوجها

شالوم".

3-**تأمل فلسفي:** يعود فيه الشاعر إلى شخصيات إشكالية، فيساكنها بخياله، ويحاورها علَّه يكتشف شيئاً جديداً، أو يكتسب زاداً معرفياً، أو روحياً، فها هو يمر بقبر المعري، فيرى شرفاته مضيئة، فيحمله في صدره، أو يعانقه حلماً، وتبدأ المساءلة:

"يا أبا البؤساء

هل فردوسك المصنوع من ورقٍ

يمر على رياحي؟

أم تراك جفلت من حسنائك

السرية الولهى

فعدت معفر الصدغ الوضيء

تساكن الكلمات

لم تعبأ بما في نصلها الناري

من ذبح يعاد"

ويترك المساءلة ليرينا رحمته، ومكابدته في سبيل الحق:

"أي سيدي الأعمى الرحيم

ومقلةٍ مسكونةٍ بالحق

تضرع في الخفاء

دموعها ماس، وغربتها مساء يابس"

وله مع (الخيَّام) وقفة مطوّلة في قصيدة (الخيام على الجسر) يستهلها بمقدمة هي حديثٌ مراوغٌ عن الخيام ونهر الحياة في الوقت نفسه، ونراه في مقطعها الثاني يجلو لنا شيئاً ملتبساً هو علاقة الخيام بالخمر.. هل الخمر سكر أم هي طريق؟

"تشرب حتى تخوم الغياب

تريد من الخمر أكثر

والخمر تشعل فيك الحواس

وسادسة الفكر".

ولا يلبث أن يشعل الأسئلة في مقطعها الثالث ناثراً الإجابات عبر الأسئلة نفسها، أو ملوحاً بها في لمعات خاطفة:

"أتسخر من موتك الأولي

ومن جسد أدمنته الزواحف والدود؟

كأني أراك مع الوقت

أنت المسافر تواً

وما زلت في الرحلة الفارهة".

4-تأمل عربي: أمام غليان الانتفاضة في الأرض المحتلة كان لا بد للشاعر أن يتأمل بقع الدم التي تنداح تحت جثث الشهداء والأبرياء الذين لا يشهدون فقط على الأصابع الإسرائيلية الملوثة بالجريمة، وإنما على عصر يرفع راية الموت والظلام، ولكن هؤلاء- كما يرد في قصيدة (محمد وأبوه شاهدان)- يشقون الليل فجراً، إلا أننا نلاحظ حالاً أن طاقة الشاعر التأملية تترك الساحة قليلاً لحرارة الحدث، وزخمه، وما يستدعيه من حماسة:

"هي الشهادة بدء، روحها قدَرٌ

وغضبةٌ تحت ظل الرمح واقفة

تستمطر الله كبريتاً يسيل على

صهيون يحرق منها الصدر والعصبا"

5-تأمل صوفي: هو آخر أشكال التأمل في هذا التصنيف، والصوفية في الشعر العربي الحديث موجة راحت تتصاعد في العقدين الأخيرين، وكأنها المرحلة الأعلى في تطور الشعرية العربية، كما يرى أصحابها، ولعلها بحث عن الخلاص في الذات، أو في المطلق، أو لعلها محاولة للاستفادة من معطيات الصوفية الدينية لتكوين خصوصية للشعر العربي الحداثوي، وقد تكون تحدياً لمادية العالم، أو هي مزيج مما سبق كله، وتظهر الصوفية عند الرحال منثورة في مقاطع من قصائد مجموعته، وقد يفرد لها نصوصاً خاصة، كما في قصيدتيه: (درب التبان) و(هي مسافة فقط). يقول في الأولى:

"تعالي أرى متعة الكشف

أكشف عنك الضمائر

نلغي المخاطب، نلغي الغياب

ونفتح في درب تبانها نهرنا"

ثمة ظمأ في المقطع السابق للكشف وإلغاء المخاطب، والمرأة التي وصفها في أول القصيدة بكونها "من عروق النسيم" يريدها أن تتحد به، أو يتحد بها ليفتحا نهراً في المجرة، ولا شك أن عبارة "درب التبان" تفتح أفقاً شعرياً علوياً لا متناهياً. وإذا كانت المرأة من رموز المتصوفة، فهو يستفيد من هذا التراث استفادة طيبة مضفياً عليه خصوصيته الشعرية.

في القصيدة الثانية: "هي مسافة فقط" يناجي أنثى نراها تنوس بين المرأة الأرضية، والمرأة العليا:

"أُقدس سيناً أبدع الله رسمها

على غرر الأيام نقشاً بمعصم

كفاني أني من خلال فصولها

أعود كما تموز في كل موسم"

ويمر في القصيدة ذاتها على رمز آخر معروف في القائمة الصوفية هو الراح التي تسري في أعظمه، وتمنحه النشوة والقدرة على الطيران إلى ما فوق الكينونة البشرية لتجلو له تلك المرأة غواياتها، وتسوره بها.

إن الشاعر في القصيدتين تائق إلى العالم الأرحب، أو هو يسعى لإعلاء الجانب الروحي في نفسه.. هذا الجانب الذي يسميه بعض المتصوفة مجازاً: "البعد الإلهي في الإنسان" مستندين إلى قوله تعالى: ﴿ونفخ فيه من روحه﴾، وقد نرى أنه يبغي من هذه التجربة شحن طاقته الشعرية ليبدع الحرف، كما يعترف في البيت ما قبل الأخير من قصيدته الثانية، أياً كان المراد، فأنا أسمح لنفسي أن أزعم بأن الشاعر الذي لم يتوغل بعيداً في هذا النمط من التأمل سيخوض فيه أكثر فأكثر في أعماله القادمة. ولا بد من القول: إن تأملاته الصوفية لم تكن خالصة، بل غلبت عليها أحياناً المناداة والمغازلة للمحجوب، فأكثر من استخدام أفعال الطلب: (تعالي- ادخلي- غني- اكشفي).. أي أنه ما زال في حالة ما قبل الوصول، وقد يكون واصلاً، لكن المناداة تهدف إلى مزيد من القرب والكشف.

المفتاح الثالث الأخير في المجموعة هو التمرد: وأسارع من البداية لأوضح بأنه ليس تمرداً أيديولوجياً، ولا انفعالياً، ولا خطابياً، بل هو تمرد عميق ملفوف بعباءة الحكمة والتأمل، ويعبر عن نفسه في شكلين:

1-يتشكل منه- كما أعتقد- دافع للكتابة عند الشاعر، فيحمله على تمزيق أوراق التوت عن العورات والمخازي، ومناداة العيون لترى، والآذان لتسمع، ولو عدنا إلى الأمثلة السابقة مثلاً وجدنا مصداق ذلك في فضحه لصورة الأرض الملأى بأوجار الذئاب، وتحطيمه الواجهة المزيفة التي يختبئ وراءها مفهوم العولمة.

2-البحث عن الخلاص: ونجده في بعض نصوص المجموعة، فتارة يتجلى في عودة المسيح، وتارة يظهر في التصعيد الصوفي، وتارة ثالثة نجده في الارتداد إلى الطفولة، ومناجاة الولد الذي كانه الشاعر، لكنه-

في الغالب- خلاص ذهني أكثر منه استقراء للقادم، ربما لأن القادم مغلف بالضباب والسواد، وقد أشار إلى هذه المسألة "الدكتور رياض وتار" في دراسة هامة عن هذه المجموعة، وها هو الشاعر نفسه يتشكك فيه:

"ربما في الليلة السوداء

لا البيضاء

ينهار الجدار".

أخيراً.. لعل من المفيد أن أضع هذه المجموعة إلى جوار سابقتيها، ثم أمر على المجموعات الثلاث بنظرة تلخيصية، لعلي أستطيع أن أقدم إلى القارئ صورة أو خطاً بيانياً لتطور الموقف الداخلي عند الشاعر:

في (مستقبل الربيع) كان الرحال ينتظر الأمل والخير على باب المستقبل رغم فظائع الزمن، وسطوة قابيل، وقد أدى ذلك إلى تلوين الأسلوب بالرومانسية والرمزية معاً.

في (مسارات الوجع) ينكسر الأمل مع زلازل العالم، ويغدو القلب خابية مترعة بالفجيعة، ولا يبقى للشاعر إلا أن يرسم خريطة الوجع الذي يحفر مساراته ومساربه على صدور الكائنات.

في (العالم هذا المساء) يقوم بتسليط الأضواء على الصورة الراهنة لعالم يغرق في الظلام، ويستغرق في تأمل الحياة، والمخلوقات وسط هذا الخراب الشامل.

ومما لا شك فيه أن تبدل الموقف الداخلي انعكس على أسلوب الشاعر، فكانت له خصوصياته، وعلاماته الفارقة في كل مجموعة، وهذا يحتاج إلى دراسة خاصة رغم أن أسلوبه عموماً ينتمي إلى الحداثة الشعرية، ولعل أهم سمة في هذا الأسلوب يمكن أن نجدها مستمرة في المجموعات الثلاث هي المهارة في تصوير القبح إلى درجة تبعث النشوة.. أي أنه يجيد تثبيت الكاميرا في الزاوية المناسبة، ويوجه العدسة إلى الموضع الأفضل، فيستطيع بذلك أن يذيق القارئ لذة النص أو متعة الشعر رغم دموعه التي تغسل خديه.

***

-"العالم هذا المساء" 165 صفحة.

-صادر عن اتحاد الكتاب العرب عام 2001م.

نجيب كيالي

□□

متابعات... متابعات... متابعات

اللغة الواصفة

دراسة لسانية للخطاب القائم حول اللغة

"لتفصيل القول فيما يتعلق بدعائم اللسانيات وبعض نتائجها الأخيرة، فإن النظرية اللغوية مطالبة بإنتاج دراسة لسيميائيات المجاز ودراسة للغات الواصفة، تضافان إلى دراسة سيميائيات الحقيقة. ترتبط هذه المطالبة، على الخصوص، باللسانيات؛ حيث إن المسألة لن تجد حلاً مرضياً، إلا انطلاقاً من قضايا قياسية داخلية".

ل. يلمسلاو: المقدمات، ص 152.

"تجسّد اللغة الواصفة مظهراً لسلوكنا اللغوي، يضارع مظهر اللغة– الموضوع.

وهي بهذا تشكل قضية لسانية".

ر. جاكبسون: أبحاث في اللسانيات العامة، ص 69.

الطرح اللساني لإشكالية اللغة الواصفة: من المسلَّم به أن اللغة تملك، بشكل عام، "وظيفة لغوية واصفة"، أو بتعبير أدق أنها توظف أحياناً للحديث عن نفسها. يعد خطاب عالم اللسانيات أحسن مثال على هذا، نظراً للطرح المستمر للإشكالية. يلجأ كل منا إلى هذه "الوظيفة اللغوية الواصفة"، بصورة ضرورية رغم تنوع الحديث، تصبح هنا بعض التعليقات، القائمة حول القول اللغوي، مهمة بالنسبة لعملية التواصل. يبرز هذا جلياً عندما يستوجب الأمر ضبط عملية الخطاب المتوقع إنجازه، أو الاستدلال عليه (أي التذكير بشيء معين، أو تعلّمه، أو إزالة اللبس عنه).

يجد مستعمل لغة معينة ما يسعفه فيها على إقامة حاجز بين ذاته وخطابه، باعتباره تفاعلاً للعملية القولية، أو بين خطابه والعالم كموضوع قولي، تجسّد الوظيفة اللغوية الواصفة، في آن واحد، مسؤولية كبرى تتحملها اللغة العامة لضبط اللغات المتنوعة، وإعادةً لتنظيم وسائل التعبير والاتصال بشكل دقيق.

وهكذا فإن اللغة تتوفر على خاصيتين، تميزانها عن الأنظمة الأخرى: إنها الوحيدة التي تستطيع وصف الأنساق السيميائية غير اللغوية. كما أنها تستعمل كلغة واصفة للأنساق المنطقية الرياضية، التي تشكل دعامة العلوم الحقة. توظف أيضاً بالنسبة لجميع القوانين التطبيقية وأنماط التعبير الدّال: الحركات، الإيماءات، التعبير الأيقوني، الفنون البلاستيكية، الموسيقية... الخ. إذا كانت هذه الأنماط التعبيرية تملك اصطلاحات خاصة، فإن اللغة تروم إيجاد وصفٍ دقيق لهذه الاصطلاحات، وعلى العكس من هذا، فإن أي واحد من هذه الأنظمة غير اللغوية لا يستطيع وصف اللغة، لا يعد الأمر عسيراً لإيجاد أدلة على هذه الحقيقة.

وتبعاً لما سلف، فإن اللغة التي تستطيع الحديث عن أي نظام تحتل موقعاً يخوّل لها التعبير عن نفسها.

وعلى العكس من هذا، فإن أي نظام لغوي لا يستطيع أن يصف نفسه، أو يبني لغة واصفة خاصة به. عندما تستعمل لغة (ل1) لوصف نظام دال مختلف عنها؛ أي نظاماً غير لغوي، أو لغة أخرى، فإن الموضوع المدروس وأدوات الدراسة يتمايزان، ولا تكون آنذاك أية صعوبة للتمييز بينهما. ولكن عندما تصف لغة معينة نفسها، فإن التعرف، ولو جزئياً، على الموضوع المدروس وعلى أدوات الدراسة يخلق وضعاً واحداً.

تضم اللغة (ل1) نظاماً متميزاً، يكون جاهزاً للتعبير عن نفسه بشكل ملموس (وكذلك عن لغات أخرى بصورة دائمة).

إنه نظام فرعي، يحتوي معجمه على كلمات لغوية- واصفة، وكلمات تحمل دلالة ذاتية.

قد يحدث في بعض الأحيان تماثل كبير على المستوى الصوتي (Homo Phone) بين الكلمات، ذات الدلالة الذاتية (تلك التي تتحدد بصورة ذاتية) والكلمات المعجمية الأخرى، المنتمية للغة (ل1).

نقصد بالكلمات المتماثلة صوتياً، التي تحمل معنى لسانياً منطقياً (تكون متجانسة من حيث الوحدة الصوتية، أو متحدة في هذا الصدد). تخلق الوحدة المتجانسة صوتياً منطقة واسعة تتعلق بالغموض داخل الخطاب، وهي قضية أثارت انتباه الفلاسفة، منذ وقت مبكر لقد تمّ حالياً تفسير بعض المفارقات المنطقية، في حين أن بعض القضايا الدالة ما زالت تنتظر دورها، وخاصة تلك التي تحوي خلطاً واضحاً على مستوى الجناس، المتعلق بالعلامات الدالة على أشياء محددة، أو على معنى علامات بارزة. يقع الخلط أحياناً بين هذين النظامين المعجميين على مستوى الجناس، إذ يدرجان ضمن نظام واحد عند المستعملين وعند اللغويين، الذين يعتقدون أن بعض أنواع الأعمال اللغوية تستطيع تجاوز التمييز فيما بينها (؟؟؟).

تمثل الكلمات اللغوية الواصفة، التي تحمل قانوناً واضح المعالم، مجموعة من العناصر البانية لمصطلحات متخصصة، أما الكلمات المتعلقة بالتعبير الشفهي (أو الكتابي) فتعتبر مجرد جزءٍ فرعي من الأولى.

يزعم بعضهم أن النحو ودلالة الخطاب القائمين حول اللغة هما نفسهما القائمان حول العالم، والظاهر أن انتشار وعي عميق بالقضايا التي يطرحها الخطاب القائم حول اللغة سيجعل وصف نوع الخطاب الذي ننتجه يومياً أمراً ثانوياً. يميل الرأي العام إلى الاقتناع بأنه إذا كان وصف نظام لغوي مبرراً، فإنه لن يجد مكانه الفعلي إلا بعد وصف النظام الطبيعي. أما بالنسبة لنا، فإن الأمر على عكس ذلك: لا يمكن وجود وصف دقيق لنظام معين، يأخذ بعين الاعتبار لغته الواصفة، لأنه قد يحدث الخلط بين اللغة –الموضوع واللغة الواصفة في كل دراسة تناط بها هذه المهمة.

نلاحظ أثر هذا السلوك من خلال نمطين أساسيين، يتعلقان بمؤلفات اللغة الواصفة، التي تتوغل داخل المسار الاجتماعي هذان النمطان هما: النحو والقاموس. نجد من المفيد، في هذا المستوى، المقارنة بين قواميس اللغة والأنحاء المستعملة لمعرفة الكيفية التي تنفلت بها هذه الظاهرة البارزة، في آن واحد، من أرباب النحو وأرباب القاموس على مستوى الوصف.

نجد في القواميس الكلمات اللغوية الواصفة: فعل، جملة، زوائد/ لواحق، جذر... الخ. لم تعالج هذه الكلمات بدافع الحاجة الماسّة لتوضيح القانون اللغوي الواصف، الذي يجعل كلمة (أَكَلَ) تصنّف ضمن الأفعال و (التاء) في (تأكل/ أكلت) ضمن اللواصق، بل بدافع الحاجة الماسة إلى وصف المعجم، تبعاً لبنية متواترة. لذلك فإن فعل (قال) هو أكثر تواتراً من فعل (ثقبَ/ اخترق، وكلمة تفوق /فوز أكثر تواتراً من كلمة انتهازية/ وصولية. تفرض وظيفة التواتر" اللغوي، بشكل ملحّ، تأسيس اصطلاح يشمل دفعة واحدة، مهما كان قصيراً- كلمات عادية، وأخرى لغوية واصفة. أما بالنسبة للكلمات المحددة ذاتياً، فإنها تشكل اصطلاحاً تاماً، وذلك لأن الفاعل النحوي للخطاب ينتج كلمة محددة تدل على كلمة أخرى... تقدم لنا جملة "أكلتِ الفتاة

العنبَ" عدة كلمات واصفة: فأكلَ، فعل متعدٍ، والفتاة: اسم مؤنث... الخ.

ومهما كان الأمر، فإن الكلمة الدالة ذاتياً لا تنفع إلا عند وصف كلمة عادية. لا تستطيع الكلمة الدالة ذاتياً تكوين موضوع للوصف. إنها توظف بكل بساطة داخل الخطاب، بصورة تختلف عن توظيف الكلمة اللغوية الواصفة.

يمكن القول بأن هذا الوصف ينتمي إلى مجال النحو، لكننا لا نجد له أي أثر تحليلي. أما الكلمات الدالة ذاتياً والكلمات العادية فإنها تدرج ضمن الدراسة المعجمية. لا تتعرض الأنحاء للوظيفة اللغوية الواصفة، كما لو أن الكلام اللغوي الواصف يتقلص ليصبح مجرد فرع معجمي صغير. توجد إذن كلمات لغوية واصفة، تستعمل للحديث عن اللغة، مثلما توجد كلمات لغوية واصفة، تستعمل للحديث عن الجغرافيا، السينما، الخياطة، الرياضة... الخ. تجسّد اللغة الواصفة معجماً يرتبط بمجال معرفي وحقل دلالي خاص. لا نجد نحواً محدداً يذكر لنا مثلاً أن كلمة "جياد" هي جمع، وأن مفهوم الفاعل فيها مفرد.

إن ما نريد توضيحه هنا هو أن الربط الجزئي بين مجال الدراسة وأدوات الدراسة يخلق أشكالاً من الانقطاعات، تبرز واضحة على مستوى الخطاب اللغوي الواصف، الذي تجب فهرسته ووصفه، عندما تتجه الأنحاء إلى معالجة "الأقوال المنقولة عن الأشخاص: Direct speech /Indirect speech، فإنها تستعمل المزدوجتين، أو تغير بعض الكلمات، أو تحوّل بعضها إلى أسماء.. تنجز هذا بصورة مشتتة، دون علم بأن الأمر يتعلق هنا بنسق فرعي متماسك، يجب معالجته لذاته.

كما أن المطلوب، في هذا الاتجاه، هو استخراج قواعد تطّبق على الخطاب اللغوي الواصف فقط، ثم مقابلتها بقواعد الخطاب العادي.

والحقيقة أن هدف هذا المشروع هو إتمام "لوصف النظام اللغوي، الذي يتوقف بشكل طبيعي، عند النقطة التي تنطلق منها اللغة الواصفة. إنه يتوغل بعيداً ليجعل معرفة قواعد اللغة الواصفة ضرورية ويحكم على مقبولية جملها؛ أي رصانة وتماسك النظرية اللغوية نفسها. يجب توفر هذا الشرط الذي يصدر الحكم على جملة ما بأنها صحيحة أو لاحنة، بناء على مقبوليتها وملاءمتها لقواعد النظام اللغوي. وهكذا فإذا أردنا أن نقرر شيئاً معيناً بشأن "نحوية"(1) ودلالة جمل اللغة الواصفة، فإن دلالة اللسانيات ستصبح بأكملها موضع سؤال. يخلخل هذا التوجه دلالة العلوم، وخاصة تلك التي تستعمل النظام الطبيعي كلغة واصفة، أو التي تبحث عن بعض النماذج داخل النظريات اللغوية.

يظهر جلياً أن خصوصية اللغة الواصفة تخلق لغة طبيعية، وليس حقلاً دلالياً ناجماً عن ظاهرة الكلمات ذات الدلالة الذاتية، التي تقابل حالة انعكاس للدال اللغوي. يبرز هذا الانعكاس الدّليل اللغوي، ويقلل من عمل الترادف، علاوة على أنه يستحق دراسة لذاته، وتقصيّاً متأنياً خارج الخطاب اللغوي الواصف. يؤدي هذا إلى تحديد المميزات المشتركة بين الخطاب اللغوي الواصف والخطاب "العادي" عن العالم، ومعرفة إذا كان هذان الخطابان ينبعان من نفس النظام.

تأكيداً لما سلف ذكره، فإن الوصف اللغوي يستعمل للحديث عن اللغة نفسها، حيث إن النشاط الداخلي للغة الواصفة للعالم يمكن أن يقود إلى إعادة النظر في العلاقة الثنائية:

دال/ مدلول، من خلال كلمات؛ مثل: إرادي/ غير إرادي. إنها قضية جوهرية، تطرح بقوة في مجال

اللسانيات والأدب، مما يجعلنا نتساءل: كيف يستطيع دليل لغوي عادي حمل دلالة ذاتية/ حقيقية؛ أي كيف يفقد شفافيته ووضوحه ويفرض علنيا معنى خاصاً، مع استمراره في الدلالة على العالم؟

ليس للغة الواصفة وظيفة واحدة فقط للحديث عن اللغة التي تنتمي إليها. إنها تملك قدرة الحديث عن أي دليل لغوي وأي لغة، سواء كانت طبيعية أو اصطناعية.

إنها تتعرض لكل دليل لغوي لا ينتمي إلى قانونها اللغوي الخاص، ولا يمتّ بصلة إلى القدرة اللغوية التي يملكها مستعملوها.

علاوة على هذا، فإن هذه الوظيفة تساهم في تعلم اللغات.

يحدث الخطاب اللغوي الواصف شرخاً كبيراً داخل الأنظمة، خاصة عند استعمال أي دليل للحديث عن اللغة، مما يجعل كل حدث قادراً على الالتحام بالمجال اللغوي. من المفيد إذن دراسة الضغط المستمر الذي يمارسه الخطاب اللغوي الواصف على الأنظمة، والتعرض للعلاقات التي يقيمها مع كل جديد ومع الاقتباس اللغوي.

إن هذه النظرة السريعة لبعض القضايا، التي تتبع من اللغة الواصفة بمستوياتها المختلفة، توسع آفاق البحث وتعمقها بصورة كبيرة، متجاوزة الوصف البسيط، الذي يقدمه نظام اللغة الواصفة بالنسبة للغة التي يتعرض إليها. تنتمي دراسة اللغة الواصفة إلى اللسانيات العامة والسيميائيات اللغوية.

إنه لأمر غريب جداً أن أية نظرية لغوية لم تعالج هذا الموضوع، رغم انتشاره الواسع. أدرج بعض اللغويين؛ مثل يلمسلاو، جاكبسون، هاريس الوظيفة اللغوية الواصفة ضمن نظرياتهم.

لكن هذه الخطوة لم تقدم أي تفاصيل عن الوصف اللغوي. لقد أخرجته من مجاله الدقيق، ولم تستخلص كل النتائج. اهتم آخرون؛ مثل غريماص باللغة الواصفة من وجهة نظر معرفية، باعتبارها نظاماً محورياً تصنيفياً، يسمح بوصف اللغة عن طريق الباحث المتخصص، وليس كنمط خطابي يتجلى داخل بعض الأوضاع المألوفة. وختاماً فإن الأغلبية تُقصي المفهوم الذي يجعل التعبير اللغوي يثير، بشكل طبيعي، بعض السياقات "الأدبية" المرتبطة بالوظيفة اللغوية الواصفة في مجال الفيزياء والرياضيات.

تاريخ إشكالية اللغة الواصفة: لقد تمخض هذا الوضع عن واقع علمي يعتبر أن مفهوم "اللغة الواصفة" هو اقتباس حديث، أخذه اللغويون عن مناطقة حلقة فينا، خاصة طارسكي وكارناب، ما بين عام 1931 و 1947. شرح كارناب في كتابه (التركيب المنطقي للغة) أن نظريته تنبع من الرياضيات عند هيلبرت، واللغة المنطقية الواصفة عند أ. د. جكيوفتش... لقد وجد اللغويون أنفسهم داخل حلقة مفهوم لا ينتمي إلى مجالهم الخاص، أو لم يتأقلم معه بعد، لأنه عاش باستمرار داخل المؤلفات النظرية لمناطقة –لغويين، مثل كارناب، أو لغويين–رياضيين؛ مثل هاريس.

يرتبط هذا الاقتباس، المأخوذ عن المناطقة بتقاليد قديمة جداً، لكنه غاب تقريباً عن الفكر الغربي، منذ ق 14 م.

سيطر مفهوم "اللغة الواصفة" المتصل بالكلمات ذات الدلالة الذاتية، على اهتمام عدد كبير من المفكرين

والمفسّرين والنحاة والفلاسفة. لقد أشار بانيني، في بداية ق. 4. م، إلى وجود كلمات ذات دلالة ذاتية وكلمات لغوية واصفة(2). ناقش هذا الموضوع معلّقه بطنجالي (بداية القرن الأول للميلاد)، ثم بارتريهاري فيما بعد (حوالي 450م)؛ حيث استنتج أن الوحدات اللغوية التجريدية(3) تشكل كلمات ذات دلالة ذاتية. لم يعالج أفلاطون وأرسطو هذه القضية. لكن بورفير (ق 3 م) ميز في (إزاگوك) كمقدمة (لأركنوم أرسطو)(4) بين الكلمات غير الدالة والدالة ذاتياً، عن طريق "نظرية الفرضيتين"، التي عرفت لاحقاً داخل التقاليد اللاتينية، على يد بويس (ق6 م). أنجز أوغسطين (ق4 و 5م) نظرية سيميائية للدليل اللغوي، وتوغل بعيداً في تحليل العلامات اللغوية.

طرح التمييز بين الفرضيتين مرة ثانية في القرن الوسيط، عن طريق أبيلار وجيم دوسليز بوري، ضمن اللغة المنطقية الواصفة (1159م). انتشر في ق 18م عمل أرسطو، وترجم بصورة دقيقة إلى عدة لغات. لكن العبقرية الصوفية لعلماء المنطق قد بدأت تدور في حلقة مفرغة. لقد راجت في هذا العصر نقاشات تتعلق بالمفارقة التي ظهرت صارخة بين طيات أعمال بعض المحللين الهواة، إذ ارتبطتا بمرجعية أصيلة تتعلق بجملة من المصطلحات، وليس بمصطلح واحد فقط. أثارت هذه المفارقة أيضاً نفس القضية التي طرحتها المفارقة الموجودة بنظرية المجموعات، التي أنجزها كنتور سنة 1895م، واستعملها فيما بعد روسل، سنة 1908م.

شاعت في النصف الثاني من ق 18 نظرية (خصائص الكلمات)، التي نبعت جزئياً من أعمال أبيلار، ثم طورها فيما بعد و. د. شيرسيوود، الذي عالج قضية تخزين الخصائص المنطقية للخطاب. صنّفت هذه الخصائص على أنها دالّة، افتراضية، ازدواجية، مما جعل و. د.شير سيوود يلحقها بنظرية الفرضيتين لبورفير، تحت اسم "الفرضيات الشكلية" (الكلمات غير الدالة ذاتياً؛ أي العادية أو الواصفة لغوياً) و "الفرضيات المادية" (الكلمات الدالة ذاتياً). وهي تسمية ما زالت مستعملة عند المناطقة المعاصرين. أخضع بيير ديسبّان (البابا جان الحادي عشر) خصائص الكلمات لأفكاره الخاصة، أما و. د. شير سيوود فإنه أقصى المقابلة بين الفرضيتين (الفرضية الشكلية/الفرضية المادية). استعمل أوكام، في بداية ق 9، نفس المقابلة ليختزلها إلى وحدة صغرى يمكن أن تشكل نموذجاً متميزاً، إذا لم نقل مصدراً حقيقياً لكل التأويلات المتنوعة، للكلمات الحاملة لدلالة ذاتية. قام الفلاسفة القدماء بمعالجة هذا الموضوع الذي استمرت آثاره حتى أيامنا الحالية.

نجد عند نحاة ق 12 و ق 13م شيئاً غريباً، يتجلى في عدم اهتمامهم بنظريات المناطقة، الذين عاصروهم، فلا وجود لبصمات أعمال سيجر دوكرتري وتومادير فورت، إلا داخل "الفرضية المادية".

إن النموذج الأساسي الذهني للدال والمدلول قد خصص لتحديد العلاقة بين المرجع والمدلول، وليس لصيغ الدلالة المتعلقة بالعلامة اللسانية.

تدرج التقاليد الغربية قضايا اللغة الواصفة ضمن تخصص المناطقة وفلاسفة اللغة. أثيرت هذه القضايا بعد ق 14، ولم تعد بعد ذلك العهد تابعة للفلاسفة، كما كانت في السابق، قام هوبز ولايبنر بإثارتها بصور مختلفة، في مناسبات متعددة. أما النحاة فقد لزموا الصمت بخصوص هذا الموضوع.

برزت أهمية اللغة الواصفة في نهاية القرن 19م؛ حيث ظهر هذا المفهوم ضمن مستوى أكثر تجريداً

بالنسبة لنظرية المعرفة، التابعة للعلوم المنطقية- الرياضية. ارتبط المنطق بالرياضيات، انطلاقاً من أعمال بول، الذي يعتبر المنطق جزءاً من الرياضيات.

تعد أسس الرياضيات، بالنسبة "للاختزاليين" مثل فريج وهلبيرت، أكبر من المنطق. تهتم اللغة المنطقية عند هذا الأخير بالرياضيات، وتبرز عدم تناقض الجبر على مستوى التماسك الداخلي، المتعلق بالبنى المنطقية الرياضية.

عرفت النظرية "الاختزالية"، في بداية القرن 20، أوج انتشارها، من خلال مبادئ الرياضيات عند لويتها يد وروسل (1910-1913م).

كما أن حلقة "براغ" الوضعية المنطقية قد اهتمت، سنة 1924، بإيجاد لغة مشتركة، تقوم بين العلوم لضمان وحدتها. يبرز التحليل المباشر للمنطق والرياضيات الجوانب اللغوية، كما في (البنى التركيبية) عند كارناب، والدلالية عند طارسكي والبرغماتية عند موريس. يمثل "التطهير اللغوي" الموظف هنا لغة واصفة، مشتركة بين الرياضيات والمنطق واللغات الطبيعية. تهتم هذه اللغة الشكلية بالفكر العلمي، الذي يعد نشاطاً لغوياً وجودياً، أي مظهراً يرتكز على الجانب التحليلي.

يجسد النظام اللغوي الواصف الأنظمة الثلاثة الأولى، إذ يستعملها كموضوعات لخطابه ليطرح عدة قضايا؛ مثل: غموض العلامة اللغوية بالنسبة للغة- الموضوع. يروج هذا داخل اللغة الواصفة، من خلال معنى محدد؛ أي على شكل علامات تهتم بدراسة علامات أخرى. إن أقل غموض يمكن أن يقود إلى أخطاء نظرية خطيرة جداً، أو إلى تعارض القوانين. أدت العناية الفائقة التي كان يوليها فريج، والذين جاءوا من بعده لصياغة هذا النسق اللغوي الواصف، خاصة الاستعمال الدقيق للمزدوجات البسيطة، إلى تشكيل نظرية لغوية واصفة. ناقش كارناب في عمله (التركيب المنطقي للغة)، سنة 1934، قضية الغموض بين العلامات الطبيعية والعلامات التي يسميها الكلمات الدالة ذاتياً. لقد ركز على ضرورة استعمال المزدوجتين، أو اللجوء إلى طابع خاص بالكلمات الدالة ذاتياً.

ترتبط إذن أزمة أسس الرياضيات بالقضايا المرجعية الذاتية، المتصلة باللغة الواصفة وبتناقض القوانين، التي ناقشها هلبيرت لاتصالها بتناقض زائف. قدم كانطور، سنة 1899، حلاً للتناقض الذي يجعل المجموعة مساوية لأحد عناصرها. لقد برهن أن المجموعة تتكون من مجموع أجزاء لها استقلال أو قدرة خاصة بالنسبة للكل الموحد. استعمل روسل هذا التوضيح، سنة 1908، ضمن نظرية الأنماط، وكذلك ضمن مبادئ الرياضيات، سنة 1910-1913، ثم وقع تعميمه داخل نظرية خاصة بالطبقة اللغوية، بلورها بحث يتعلق بـ (المعنى والحقيقة)، نشر سنة 1940، فعل نسبياً قضية التناقض الزائف.

عارض غودل أطروحة هلبيرت بخصوص عدم تناقض الجبر. لقد وضح ذلك سنة 1931 باقتراحه لصيغة محددة، تعتمد على التناقض الزائف. يرى أنه من المستحيل إثبات عدم التناقض الداخلي بالنسبة لنظام لغوي معين، فكل نظام يضم قضايا يصعب الفصل بينها أو التقرير بشأنها، لأنها تنتمي إلى نظام خارجي أكثر قوة. ربط طارسكي مفهوم الحقيقة بنظام لغوي يقدم صياغة صعبة التطبيق بالنسبة لهذا النظام، لأنه يملك علاقة وثيقة بما نجده عند غودل.

يملك المفهوم المعاصر للغة الواصفة أهمية كبرى على المستوى المعرفي. لقد صاغ طارسكي المفهوم الذي يعبر عن ذلك باللغة البولونية، سنة 1931. كما أننا نجده بالإنجليزية عند موريس في عمله المعروف

(تأسيس نظرية العلامات اللغوية)، الذي ظهر سنة 1938، وعمل كارناب (المعنى والضرورة)، الذي نشر سنة 1943، وإنجاز ل. يلمسلاو الموسوم (المقدمات)، الذي طبع سنة 1943. برز المفهوم عينه في اللغة الفرنسية، سنة 1960.

أبعاد وآفاق اللغة الواصفة: إن اللغة الواصفة، التي تعالج طبيعة لغة معينة، تتوفر على نفس النموذج السيميائي، الذي تملكه اللغة المنطقية الواصفة، أو اللغة الرياضية المماثلة.

إذا كان هذا النموذج قد صيغ بطريقة محكمة، تساعد على اشتقاق القضايا من بعضها، مثلما نجد في النحو التوليدي- التحويلي، فإنه يعانق من هذا المنظور أيضاً الاتجاه البنيوي. تظهر اللغة الواصفة أحياناً كوظيفة للغة طبيعية، تبتعد كثيراً عن النموذج المذكور.

إنها تنتج نموذجاً للغة طبيعية، بشكل غير محدد وغامض.

كما أنها تخلق استعمالاً لغوياً واصفاً لا يمثل لغة علمية عند اللغويين وبعض المهتمين. ولذلك فإن اللغة الواصفة تشكل مثل اللغة الطبيعية موضوعاً مهماً، يستحق الوصف.

البعد الصوري للغة الواصفة: لا تظهر المشاكل المعقدة، بالنسبة للغة الواصفة التي تتم صياغتها، على المستوى المعرفي.

فلا نجد أي تمظهر فعلي لها ضمن ثنائية: اللغة المنطقية الواصفة/ اللغة الرياضية الواصفة. تهتم هذه الثنائية بمعالجة لغة اصطناعية، ترتكز بدورها على لغة طبيعية أخرى. أما اللغة الواصفة الصورية فإنها تهتم مباشرة باللغة الطبيعية.

من المؤكد أن حقيقة نظام معين وقوامهُ يكمنانِ في قواعد إعادة الكتابة، التي تتعرض لمجموعة من البنى الوجودية، مع افتراض أن لغة أخرى تستطيع توضيح هذه الحقيقة. إنها تقتصر عند البرهنة على وصف اللغة، التي تكون مناسبة لموضوعها.

يصعب تقديم هذا الدليل على شكل صياغة صورية، تعوض الحقيقة في مجال اللسانيات بالمقبولية. فالخطابات المقبولة تعبّر عن الصواب والخطأ.

يجسد المنطق الصوري لغة اصطناعية منتقاة، غير غامضة ومختصرة. تعد بالنسبة لبعض الأطراف كلية (الكلية ترتكز على بنى اللغة الطبيعية، التي يستدل عليها في العلوم الحقة). تعتبر اللغة الواصفة المنطقية إذن واحدة من اللغات التي لا تملك وحدة الموضوع، لأنها مشتتة قليلاً في مناهجها وقوانينها. كما أن الموضوع يكون مؤسساً وليس طبيعياً.

يسري هذا الأمر كذلك على اللغة الواصفة، الموظفة في مجال اللسانيات الشكلية، التي تعالج بصورة مباشرة موضوعات تدور في فلك اللغات الطبيعية. فإذا كانت تصف لغة معينة من خلال خصوصيتها، فإنها تعد لغة واصفة خاصة، تجسد كل المميزات المتعلقة باللغة المعنية، تتعدد اللغات الواصفة بتعدد اللغات، إذا كانت اللغة الواصفة تريد أن تكون كلية فإنها تحتاج مجموعة من القيم والسمات الكلية لبناء نسقها الخاص. ليس الأمر مؤكداً بخصوص اللسانيات العامة التي تغطي الموضوع المذكور بأكمله. إن طريقة وصف اللغات الطبيعية متعددة، والنظريات المتعايشة في هذا المجال كثيرة، فكل واحدة منها ترتكز على بعض الأوليات والمصطلحات، التي يعد القليل منها أصيلاً، لا بد من الاعتراف بوجود لغات واصفة متعددة، ينظر إليها

طوراً، تبعاً لتعدد اللغات، وطوراً تبعاً لتعدد النظريات اللغوية.

اللغة الواصفة الطبيعية: تتدخل اللغة الواصفة في مجال اللغة المنطقية الواصفة واللسانيات غير الشكلية، حدث هذا بطريقة تقليدية منذ ق 19، رغم التطور الحاصل في التصنيف والصياغة الصورية للعلوم.

تعتبر اللغة الواصفة غير الصورية نفسها علمية بالنسبة للغة المنطقية الواصفة وكذلك بالنسبة للسانيات. إن تحقق اللغة الطبيعية داخل لغة معينة يفرض تطبيق إجراءات تحليلية، مثل التي تستعملها اللغة التي تتحدث عن العالم.

وأخيراً فإن اللغة الطبيعية تستطيع تشكيل قاعدة تخص المنطق ولغته الواصفة وكذلك اللغة الواصفة الصورية أو غير الصورية. يظهر أنه من الضروري دراسة الوظيفة التي تجعل اللغة الطبيعية تهتم بنفسها.

وبتعبير آخر، إننا إذا استطعنا تقديم صياغة صورية لوصف اللغة، حيث تكون خاضعة بشكل أساسي لمقبولية الجمل الموصوفة، التي يمكن أن يوافق عليها اللغويون (مع قليل من الاحتياط بشأن المنهج)، فإننا لا نستطيع بالمقابل تقديم صياغة صورية للغة الواصفة، إلاّ حينما تكون لدينا طريقة موحدة عن مقبولية جمل اللغة الواصفة، التي نريد معالجتها.

ملاحظات حول منهجية الدراسة: سنقترح طريقة لمعالجة اللغة الواصفة الطبيعية، من وجهة نظر لسانية، لم يكن المجال اللغوي الواصف واضحاً بما فيه الكفاية عند القدماء. كما أنه لم يكن ممكناً ولا مستحبّاً، عند المختصين، إخضاع هذا النوع من الدراسة بصورة كلية للسانيات التقليدية، لأنها تقصيه أو تلغيه من الأساس. إن الموضوع مهم جداً، إذ أن معالجة اللغة الواصفة تنتج بصورة اضطرارية وصفاً مختلفاً عن اللغة. يخلق هذا تغييراً داخل اللسانيات، ليس فقط من وجهة نظر تسعى إلى توسيع هذا المجال، ولكن أيضاً من وجهة نظر تعيد تأويل البنى اللغوية. لا ندري هل سيلجأ اللغوي، في هذا المستوى، إلى المنطق والسيميائيات للاستعانة بمعطيات وطرق، رائجة فيهما.

يظهر أنه من الصعب إنجاز وصف مناسب للغة الواصفة الطبيعية، وإخضاعها لنظرية تصنيفية صورية، كما يفعل المناطقة، فيما يتعلق باللغة المنطقية، تتنوع القضايا التي تثيرها اللغة الواصفة الطبيعية تنوعاً كبيراً، مما يجعلها تحمل عدة مميزات، تجسد عدم التحديد والغموض بالنسبة للغة الطبيعية.

وهكذا فإن الخطاب المركب القائم حول اللغة لا يملك مقياساً مشتركاً مع الخطاب القائم حول المنطق، نظراً لتغير قيم الحقيقة (يعالج مضمون العلامة اللغوية الصحة والخطأ، حيث ينقل النقاش إلى علامة أخرى تتعرض لثنائية: المقبول/ غير المقبول).

يمكن أن نطمح على الأقل إلى إخضاع الوصف لنظرية لغوية، تملك نفس مقومات النظرية التوزيعية والنظرية التوليدية.

تقوم هذه الأخيرة بدراسة اللغة الواصفة بشكل رديء(5)؛ حيث تلجأ دائماً إلى مفهوم المقبولية. إن شروط مقبولية جملة اللغة الواصفة لا تتحقق ولا تدرك حدسياً، مثل شروط مقبولية الجملة الطبيعية. يظهر أن التوزيعية ملائمة جداً، لأنها توظف جملاً موجودة في المتن. والواقع أن هاتين النظريتين تشبهان بعضهما، فهما لا تتلاءمان مع نظام له مميزات خاصة، تتخذ من اللغة الطبيعية الدلالية منطلقاً. ما زالت الدلالة التوليدية في البداية، لأنها بعيدة عن الاهتمام بنظام اللغة الواصفة. كما أنها تميل إلى الخلط بين اللغة

الطبيعية واللغة الواصفة على مستوى المرتكزات النظرية، مثلما نجد في كل النظريات الدلالية (إنها قد تذهب إلى إدراج قول معين كشيء عرضي داخل البنى العميقة).

يمكن الاطمئنان إلى اقتباس بعض الطرق الملائمة، النابعة من النظريات اللغوية، بغية تحليل اللغة الواصفة. يجب أن تكون هذه النظريات في المستوى لتتكفل بالتحليل، وتضعه في المكان المخصص له. يظهر أن النظرية الوحيدة التي تكون تامة على المستوى التركيبي والدلالي والتداولي(6) هي تلك التي تخضع للسيميائيات العامة؛ لأنها تستطيع القيام بهذه المهمة على أكمل وجه. ليست هذه النظرية مؤسسة، لكنها تمثل توجهاً نحو الأبحاث المعاصرة، مما يجعلنا نواجه هذا النموذج بعمق.

تطرح مقبولية جمل اللغة الواصفة مشكلاً كبيراً، لأنها مرغمة على معانقة التقاليد المعاصرة، وتقديم جزء من العينة اللغوية للقارئ الذي لا يهتم باستعمالاته، ولو كان من المختصين باللغة.

إن العينة اللغوية تشبه عينات العلوم الأخرى، فهي متناقضة جزئياً، وقواعد خطابها ليست مأثورة بتاتاً، يبقى الاستعمال عائماً لغياب القاعدة، حتى ولو قمنا بإقصاء الاستعمالات المجسدة جزئياً (كمياً). والغريب في الأمر هنا هو وجود إنجاز فرعي، يحمل أبعاداً كلية بلاغياً وشعرياً، تتعلق باستعمالات اللغة الواصفة.

تضم العينة المدروسة نصوصاً متنوعة: أدبية، تربوية، علمية (يوجد من بينها طبعاً الأعمال الأدبية المتميزة). مع العلم بأن هذه العينة تعود إلى ق 17 م، وهي ليست من اهتمامنا: إننا لن نعالجها من منظور تاريخي. سنصنّف النظام الحالي للغة الواصفة في الدرجة الأولى، أما الاستشهادات الفرنسية القديمة فإنها ستصنف في الدرجة الثانية لتزكية وحدة النظام الفرنسي، الذي راج منذ نهاية ق 17م.

سنعالج اللغة الواصفة في إطارها العام، مع العلم أن الأمر سيتعلق، في أغلب الأحيان، باللغة الفرنسية.

سنجد أمثلة مستمدة من لغات أخرى، مما يجعل من المستحيل، في هذه الحالة، تغطية حقل اللسانيات العامة لهذا الفرع.

فنحن لا نستطيع الحصول على معلومات مكتوبة باليد، لأن قدرة المنجزين ناقصة. سنترك الأمر للمتخصصين ليقدموا بعض التحاليل الخاصة باللغة الواصفة، عن طريق اللغة التي يدرسونها.

فهذه التحاليل هي وحدها التي يمكن أن تقدم مادة عمل تتعلق بالقيم والسمات الكلية الخاصة باللغة الواصفة. إن ما نقترحه هنا هو طريقة منهجية لمساعدة اللسانيين على تسيير أمور مؤسستهم الوصفية.

القانون الخطي: يمثل القانون الخطي والطبوغرافي الخاص باللغة الواصفة إحدى النقط المهمة بالنسبة لدراستنا. تعد مميزات خطاب اللغة الواصفة الطبيعية غير دقيقة، في الوضع الحالي للتقاليد اللغوية، لكي نسهل قراءة هذا الكتاب ونجتنب بعض اللبس، فإننا سنحدد ونناقش القاعدة المتبعة في هذا المجال بكل تفصيل.

تحتفظ الكلمات الدالة ذاتياً بميزتين: الحروف المائلة، أو الوقوع بين خطين مائلين. لن نستعمل المزدوجتين البسيطتين الخاصتين بالمناطقة. وبما أن خطاب هذا الكتاب ستكون له ثلاثة أبعاد(7)، فإن المزدوجتين ستكونان ضروريتين للجمع بين اللغتين. عندما نتحدث عن كلمة عادية فإننا سنستعمل مميزاً اختيارياً: /دائماً/ كظرف زمان.

وعندما نتحدث عن كلمة تحمل دلالة ذاتية، فسنستعمل الاثنين: /دائماً/ كاسم مذكر.

تتكرر نفس القضية عند الحديث عن جمل محددة تقع، تقليدياً، بين مزدوجتين لتحديد بعض الاستشهادات. يمكن تعويض المزدوجتين، بكل حرية، عن طريق الخطوط المائلة، وخاصة عندما يكون العنصر الأول والأخير من الجملة واقعاً بين مزدوجتين، لا يغير هذا العمل شيئاً بالنسبة لمميزات الكاتب.

باستثناء الحالة الأخيرة، فإننا سنحتفظ بالمزدوجتين للتعبير عن الدلالات ox التي تعني "شور"

سنحتفظ بالتقاليد الطبوغرافية بالنسبة للنصوص غير التقنية التي لا تخلق أي غموض (مثل: الخ، تفخيم، خطوط مائلة...).

إن صعوبات التعبير المتعلقة باللغة ذات الأبعاد الثلاثة(8) تحل في بعض الأحيان على مستوى القراءة. لا يبقى للحدس أية وظيفة على مستوى التجريد. كما أن ضرورة الجانب الشكلي تفرض في بعض الأماكن استعمال القانون الكتابي. لقد اقترحت معادلات محددة لجعل القوانين السيميائية ملموسة جداً، وتسهيل صعوبة التعامل مع النص. إنها تقترب من المخططات البيانية أكثر من اقترابها من الصياغة الصورية. يمكن اعتبارها، حسب رأي كونسيت، مثل "لحظة صورية تجعل المحسوس ملموساً".

❐

هوامش المترجم:

(1) يعبّر عن هذا المفهوم في بعض النصوص المترجمة بعبارة "أصولية".

(2) ظهر هذا في العمل الضخم الموسوم (الصّوتزات) 68، #.

(3) تحمل مصطلح "صفوطاً" في النص الأصلي.

(4) شكل هذا النوع من الكتب، التي راجت في القرون الأولى للميلاد، "جنساً موسوعياً"، يضم نظريات في المعرفة، المتعلقة بالفلسفة واللغة والمنطق والرياضيات. لقد فرضت طبيعة الطرح الفكري القديم تداخل المفاهيم، القادمة من عدة حقول...

(5) قدم . ج. كلود. حاجيج، في كتابه (النحو التوليدي: تأملات نقدية) ، تحليلاً عميقاً لهذا الموضوع. نشر الكتاب باللغة الفرنسية، ضمن سلسلة S.U.P)) ، قسم اللساني، طبعة الصحافة الجامعية بفرنسا، 1976.

(6) يعبر عنه بعض الزملاء في ترجماتهم الفلسفية بـ "الذرائعية" أو "النفعية العملية"، أما في اللسانيات فقد راج المفهوم الذي وظفناه، إلى جانب مصطلح باهت الاستعمال هو القصدية أو المقاصد PRAGMATICS.

(7) الأبعاد هي: 1) اللساني 2) الواصف 3) التنظيري.

(8) إن موضوع "اللغة الواصفة LE METALANGAGE ، الذي يمثل عنوان كتاب المؤلفة الفرنسية غاي دوبوف، يجسد عملاً علمياً رصيناً، قد بدأنا ترجمته منذ سنتين.

تأليف: جوزيت غاي دوبوف
ت: د. عبد الجليل غزالة

❐❐❐